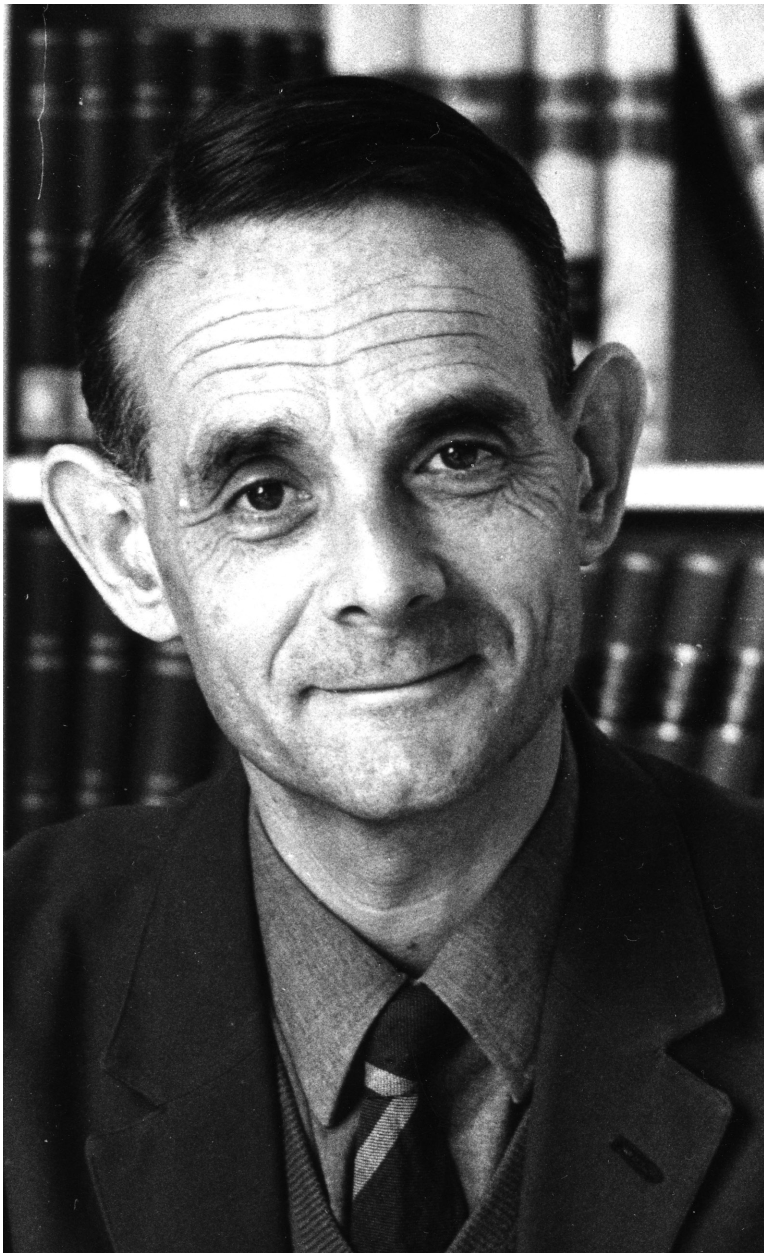


Jan Willem Salomonson (Photo: Archive family Salomonson, c. 1969).

IN MEMORIAM

Jan Willem Salomonson

(12 September 1925 – 5 March 2017)

Jan Willem Salomonson passed away on March 5, 2017 at the blessed age of 91. He was born in Amsterdam and grew up in an art-loving and university-educated environment. His maternal grandfather, Willem Vogelsang, became the country's first full professor of art history at the University of Utrecht in 1907. His father was a well-known gynaecologist, whose stepsister happened to be Annie N. Zadoks Josephus Jitta, between 1956 and 1975 professor of classical archaeology at Groningen University. Salomonson attended the liberal-humanist Amsterdams Lyceum in Amsterdam South, where he passed his final exams in 1943, in the midst of the war. Having a Jewish father in German-occupied Netherlands must have meant living in a permanent state of agony; the so-called 'mixed-married' status of his parents, however, meant a postponement of deportation "bis auf weiteres". Nonetheless, they ended up in prison camp Westerbork from which they were liberated in 1945.

After the war, Salomonson started studying classics (Greek, Latin and ancient history) at the University of Amsterdam (UvA) with professors David Cohen, C.H. Emilie Haspels, Adriaan D. de Groot and Wolter E.J. Kuiper, graduating in 1951. That same year, he received a scholarship that allowed him to move to Bern, where he attended lectures by the eminent Hungarian ancient historian Andreas Alföldi during the winter semester of 1951/1952. This experience must have profoundly shaped his interests in pictorial symbolism and the representation of Roman emperors in Late Antiquity that stayed with him for the rest of his life. These were exactly the domains in which Alföldi had been active, particularly during his years in Hungary and Switzerland. After his return to the Netherlands, Salomonson taught Greek and Latin at the Westfries Lyceum in Hoorn (1953-1954) and afterwards at the Eerste Vrijzinnig-Christelijk Lyceum in The Hague (1954-1955). In 1955, he married Karin Rupé with whom he had three children. That same year, he was appointed research assistant at the Rijksmuseum van Oudheden in Leiden, soon promoted to the rank of keeper of the classical collection, a position he held until 1964. In his spare time as teacher and later in Leiden, he worked on a PhD dissertation at the University of Groningen, where his supervisor was C. Elizabeth Visser, the first female professor of history in the Netherlands (Ancient History and Greek and Roman Antiquity, appointed 1947). With a grant from the 'Klassiek-Philologisch Studiefonds', he was able to complete his research with a stay at the Netherlands Institute in Rome (NIR) and in 1956, he defended his dissertation *Chair, sceptre and wreath. Historical aspects of their representation on some Roman sepulchral monuments*. In Leiden, Salomonson distinguished himself as a talented organizer of exhibitions and author of accompanying catalogues that reached a wide audience in the Netherlands, through travelling versions which were shown in Breda, Amsterdam and Groningen (*Huis en huisraad in de Griekse en Romeinse Oudheid*; *Het dier als motief in de antieke kunst*). The fact that each exhibition was shown in four different locations reveals how limited the mobility of the Dutch population still was in the first half of the 1960s. In 1963, he organized at Leiden the highly successful exhibition of Roman mosaics from Tunisia, *Romeinse mozaïeken uit Tunesië* (*Roman mosaics from Tunisia*), which travelled to Brussels, Neuchâtel, Cologne and Stockholm with the catalogue translated into French, German and Swedish.

After ten years in Leiden, Salomonson became Deputy Director of the Netherlands Institute in Rome in 1964, where he played an important role in the development of a fully-fledged archaeological department within the Institute, including an archaeological library and a studio for drawing and photography. Over a period of four years, he supervised no fewer than 30 fellows, 15 of whom were pursuing a doctorate in or studying archaeology. He also arranged archaeological internships for the Institute's fellows in Tunisia. Salomonson left Rome to become Professor of Classical Archaeology at the University of Utrecht in 1968, as successor to Jan Hendrik Jongkees (1913-1967). He had to give up this position in 1979, on medical grounds, remaining honorary professor in Utrecht till 1983, when he took early retirement. This change to emeritus coincided with the decision of the ministry in The Hague to close the Department of Archaeology at Utrecht University, after which the remaining staff were taken on by the University of Groningen (Ko Feije, 1935-2008) and the University of Amsterdam (Joop J.V.M. Derksen, 1938-2018).

In the course of his career Salomonson received several honours for his scholarly work. In 1964, the Republic of Tunisia made him 'Commandeur de l'ordre de la République (Tunisie)', an honour conferred on only a few other archaeologists. In 1964, he became Corresponding Member of the German Archaeological Institute (DAI) and in 1974 member of the Royal Dutch Academy of Sciences (KNAW); in 1971/1972, he was awarded a Visiting Fellowship at Dumbarton Oaks, Washington DC.

While working at the National Museum of Antiquities in Leiden, Salomonson was no doubt inspired by its large holdings of Tunisian antiquities, collected by Jean Emile Humbert in the early nineteenth century, to embark on his important studies on objects and archival material from this collection. His interests extended, however, beyond the collections of the Leiden museum; he dedicated a thorough iconographic analysis to the 3rd-century CE mosaic discovered in 1954 in a Roman *domus* at El Jem. He convincingly interpreted the scene as a banquet by *venatores* on the evening before their appearance in the arena, a proposal that has since been widely accepted. The prominent central inscription, "SILENTIU[M] DORMIANT TAURI" (Silence please, let the bulls sleep!) would then be a call to leave the five bulls asleep, so as not to bring the party to an early end. This iconographical study relating to the highly popular games in North-African amphitheatres, published in French and English, determined the two lines of research that he would pursue in his scholarly work for the remainder of his archaeological career and was therefore programmatic in character.

In the first place, Salomonson's arguments took into account and were based on inscriptions and emblems on ceramic appliqué-decorated vessels in what is now commonly known as African Red Slip Ware. Lack of knowledge on production sites and the chronology of these ceramics led him to address these questions in major journal and book publications and he made it the subject of his inaugural lecture at Utrecht in 1969. These ceramic studies often had a strong iconographic component and involved his interests in imperial iconography, amphitheatre spectacles and martyrdom. With a pioneering methodological approach to provenance and chronology, Salomonson systematically surveyed a large number of production sites of African Red Slip pottery in Tunisia (15) and to a lesser extent in Algeria (3), collecting large samples of surface finds. Regrettably, however, the study of different production sites remained limited to two, Henchir es Srira and Sidi Aïch, and was not done by Salomonson himself but his pupil Eva Marianne Stern. Since then, the study and publication of the survey collection has been taken up by Carina Hasenzagl (Ghent/Vienna). It seems that Salomonson, notwithstanding his pioneering work, abandoned the field of (Late) Roman pottery after a younger colleague, John W. Hayes, published a series of influential studies on North-African Late Roman pottery that soon became standard works within the discipline.

In the second place, Salomonson's 1960 studies on the 'fancy dress banquet' mosaic in El Jem, and the subject matter of games in North-African amphitheatres and circuses undoubtedly led to three other large mosaic projects in the sixties and seventies of the last century, one of which was the successful exhibition of mosaics from Tunisia already mentioned. While preparing for this exhibition he had the opportunity to study in detail and publish the so-called 'mosaïque aux chevaux', uncovered during road construction in Carthage in November 1960, in a room that can be interpreted as the *oecus* of a large Roman *domus* of around 300 or the early 4th century CE. As was the case with the 'fancy dress banquet' mosaic, this chronology had been based almost solely on stylistic comparisons with other mosaics, and especially the secondary ornamental elements they contained. Sound stratigraphic indications were lacking, much to the frustration of Salomonson.

A mosaic *emblema* found in 1960 during Tunisian excavations at the site of Henchir el Makhceba (Uzita or Uzitta) showed two reclining bulls and the inscription 'AT DORMIANT TAURI'; it was first published by Salomonson in connection with the 'Mosaics from Tunisia' exhibition. Salomonson was aware of this close thematic relationship with the El Jem *emblema*. This, combined with the possibility of continuing excavations below the remaining mosaics in the Roman *domus*, as well as in two other *domus*, which would produce conclusive stratigraphical evidence for their chronology, prompted him to initiate a Dutch-Tunisian excavation project in Uzita. In three campaigns between 1970 and 1972, the team excavated the House of the Tauri (House 3), the House with the Fish Mosaic (House 2) and the House with the Peristyle Mosaic (House 1). Also unearthed were a (looted) necropolis, remnants of a broad wall, which is interpreted as the city wall from the Republican period, a private thermal bath as well as traces of a public thermal bath. Resulting publications on these excavations were limited in number and mostly written in Dutch. Only the House with the Peristyle Mosaic received a full discussion in the PhD dissertation of Jaap van der Werff (1947-2003). In-depth studies on transport amphorae and handmade pottery were published by Van der Werff, while Salomonson himself focused on clay moulds stemming from the best-dated context of the Uzita excavation: a well that was sealed by the middle of the 3rd century CE. It is a sad twist of fate that the mosaics from Uzita, the very ones that had given the impetus to the excavations at Uzita, were never fully published in their architectural contexts. Salomonson entrusted them as a PhD subject to his pupil and collaborator Ko Feije, who was unable, however, for various reasons, to conclude this study: principally this was the closure of the Department of Archaeology at Utrecht, but also Salomonson's early retirement and, sadly, his own deteriorating medical condition. Since 2003, the finds and archives of the Uzita excavations have been transferred to Ghent University, where they have been the object of many published and forthcoming studies.

Throughout his archaeological career, Salomonson made distinct and important contributions to the study of sculpture, appliqué-decorated North-African pottery, and Roman mosaics, each from an overarching interest in pictorial symbolism and Late Antique iconography. In doing so, he often took an object or group of objects as a starting point in order to address, through thorough and detailed analysis, important and broader questions of ancient, i.e. Late Roman society. His last archaeological study appeared in 1995 in *BABESCH*, the very journal in which he had published forty years earlier at the start of his archaeological career. It concerned a very thorough study of a marble statuette of the Anadyomene type "aus ehemaligem Münchener Privatbesitz", i.e. from the collector and mathematician Alfred Pringsheim, Thomas Mann's father-in-law; this piece had formed with two others the basis of Adolf Furtwängler's 1901 study '*Aphrodite diadumene und anadyomene*'. The publication of the private collection he and his wife Karin Rupé built during their lifetime, *Diversiteit en samenhang: catalogus van een studiekabinet* ('Variety and coherence: catalogue of a study cabinet') revealed that this piece had been in his wife's family and was in their possession at the time of writing the article.

After his early retirement, Salomonson ventured into new avenues of research, following his other passion, art history of the 16th to 20th centuries. As with his last archaeological publication in *BABESCH*, he would sometimes take paintings and sculptures from his own collection as a starting point, often in collaboration with his wife. With the passing of Jan Willem Salomonson, we have lost one of the doyens of Dutch classical archaeology of the second half of the twentieth century and a prolific contributor to *BABESCH*.

ACKNOWLEDGEMENT

I gratefully acknowledge the help of Kees Neeft (Amsterdam/Brussels) and particularly Salomonson's daughter, Jantien Black (Glasgow) for help with factual information on her father's career and personal life, bibliographical references and photographs. An extended version of this obituary with full bibliography is forthcoming in *Carthage Studies* 12 (2021).

PUBLICATIONS OF J.W. SALOMONSON IN BABESCH AND SELECTION OF HIS OTHER WRITINGS

1955, A Roman Relief in Copenhagen with Chair, Sceptre and Wreath and its Historical Associations, *BABESCH* 30, 1-21.

1960, The "fancy dress banquet". Attempt at Interpreting a Roman Mosaic from El-Djem, *BABESCH* 35, 25-55.

1962, Review of M. Fendri, *Basiliques chrétiennes de la Skhira* (Publications de l'Université de Tunis. Archéologie-Histoire VIII), Paris, 1961, *BABESCH* 37, 94-95.

1964, Ein Porträtkopf der Tetrarchenzeit in Leiden, *BABESCH* 39, 180-184.

1965, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage* (Archeologische studiën van het Nederlands Historisch Instituut te Rome I), La Haye.

1966, Review of A. Carandini, *La secchia Doria: una „storia di Achille" tardo-antica. Contributo al problema dell'industria artistica di tradizione ellenistica in Egitto* (Seminario di archeologia dell'Università di Roma. Studi Miscellanei 9), Roma, 1965, *BABESCH* 41, 150-152.

1968, Études sur la céramique romaine d'Afrique. Sigillée claire et céramique commune de Henchir el Ouiba (Raqqada) en Tunisie centrale, *BABESCH* 43 (Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome. Scripta Minora I), 80-156.

1969a, Spätrömische rote Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten, *BABESCH* 44 (Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome. Scripta Minora II), 4-109.

1969b, *Terrena vasa. Romeins aardewerk als bron van informatie voor historicus en archeoloog. Rede gehouden bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de klassieke archeologie aan de rijksuniversiteit te Utrecht op 1 september 1969*, Bussum (see also Salomonson 1971).

1970, Review of J. Balty, *La grande mosaïque de chasse du triclinos* (Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea II), Brussel, Centre Belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1969, *BABESCH* 45, 235-236.

1971, Roman pottery - A Source of Information for Historians and Archaeologists, *BABESCH* 46, 173-192 (= translation of Salomonson 1969b with extended bibliography).

1972, Römische Tonformen mit Inschriften: ein Beitrag zum Problem der sogenannten "Kuchenformen" aus Ostia, *BABESCH* 47, 88-113.

1973, Kunstgeschichtliche und ikonographische Untersuchungen zu einem Tonfragment der Sammlung Benaki in Athen, *BABESCH* 48 (Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome. Scripta Minora III), 3-82.

1974, Review of H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage* (Beihefte der Bonner Jahrbücher 34), Bonn Rheinland Verlag, 1973, *BABESCH* 49, 291-293.

1975a, Cat. No. 611. Tonpfanne mit Waffenbild in Relief, *BABESCH* 50/1, 34-37 with figs. 93-94.

1975b, Cat. No. 638. Kännchen in der Form eines Tierbalgs – askos -, *BABESCH* 50/1, 37-38 with figs. 95-98.

1975c, Ein geformtes Glas mit griechischer Inschrift aus einem nordafrikanischen Grabfund, *BABESCH* 50/2, 237-249.

1979a, Kleinasiatische Tonschalen mit Reliefverzierung. Bemerkungen zu einem Fragment der „Oinophorengattung" in der Universitätssammlung in Utrecht, *BABESCH* 54, 117-137.

1980a, Der Trunkenbold und die Trunkene Alte. Untersuchungen zur Herkunft, Bedeutung und Wanderung einiger plastischer Gefässtypen der römischen Kaiserzeit, *BABESCH* 55, 65-135.

1982a, Der hellenistische Töpfer als Toreut, *BABESCH* 57, 164-175.

1995, Furtwänglers 'Anadyomene'. Bekanntes und Unbekanntes zu einer Marmorstatuette aus ehemaligem Münchener Privatbesitz, *BABESCH* 70, 1-53.

2016, *Diversiteit en samenhang: catalogus van een studiekabinet*, Delft.

Prof. dr. Roald F. Docter
Department of Archaeology
Ghent University
Sint-Pietersnieuwstraat 35
9000 Gent
Roald.Docter@UGent.be

Conrad Michael Stibbe (Photo: Archive family Stibbe, 2019).

IN MEMORIAM

Conrad Michael Stibbe

(7 September 1925 - 7 May 2019)

On 7 May 2019, Conrad (Coen) Michael Stibbe passed away, completely unexpectedly despite his advanced age of 94. With his passing, the Mediterranean archaeological world lost an erudite and special person who was active during his long life as a classicist, ancient historian, archaeologist, poet and essayist.

After his grammar school education in The Hague and Amsterdam, Stibbe studied Classical Languages at the Municipal University of Amsterdam, where he graduated in 1955. Immediately afterwards, he got a job as a teacher of classical languages, which he held with some interruptions until 1967 at various Dutch schools. In the same period he visited Rome several times, wrote essays and poems and provided translations and commentary for the magazine *Castrum Perigini* (1951-2007). Together with his fellow classics scholar, Stefan Radt, he founded the series 'Phoenix Classical Pockets' at De Haan publishers in Zeist. The aim of the series was to make translated classical texts from antiquity accessible to Dutch schoolchildren at a low price. There were 22 volumes, of which he himself edited two volumes on the *History of the Roman Empire* (1962) and *Ancient Crete and Mycenae* (1964) and translated four of Plutarch's *Parallel Lives*.

His move into academia took place in 1967 when he was appointed Senior Lecturer in Ancient History at Leiden University. The immediate cause was the mentioned translation with notes and comments of Plutarch's Life, of the Spartan lawgiver Lycurgus and of the Roman priest king Numa Pompilius in 1966. Three years later, in 1969, he published the survey work *History and Culture of the Spartans from Prehistory to the Persian Wars* in Dutch, a German edition entitled *Das andere Sparta* would come out in 1996. The Spartan world continued to be of interest to him, as is evident from his research into the sixth-century Laconic vase painters, on which he obtained his doctorate cum laude in 1972 from the University of Amsterdam with a dissertation entitled *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts vor Chr*. In the years that followed, he continued to publish on Laconian pottery, in book and article form. His last book publication dedicated to Sparta, *Letters about Sparta,* appeared in 2008.

In 1971, a new phase in Stibbe's academic career began with his appointment as head of the Antiquities Department and vice director at the Netherlands Institute in Rome (NIR). Here he would stay until 1986, after which he was employed by the National Museum of Antiquities in Leiden until his retirement in 1990. One of his first acts at the NIR was to adapt the institute's *Mededelingen* to the contemporary requirements of scientific publications.

Thanks to his appointment at the Netherlands Institute in Rome, Stibbe entered the world of Roman and, more specifically and at first sight unexpectedly, Latial archaeology. Rome and Latium at the time were suffering greatly from illegal excavations. Through his mediation and at the expense of the NIR, Dutch students were able to participate in the many emergency excavations. As a direct result of his efforts, he was elected in 1975 to the board of the *Comitato per l´Archeologia Laziale* which was founded by Massimo Pallottino. The aim of the committee was to rescue archaeological antiquities of Rome and Lazio that were threatened by the intensification of building projects and large-scale agriculture.

Although his stay in Rome did not directly match his Greek specialization, his activities in the Roman archaeological circuit left him plenty of time to work on his own field of research in the well-equipped Roman libraries. He discovered many Laconian or Laconia-related objects in archaeological depots and museums in Italy and Greece. The archive he built up during this time was substantial and formed the basis of an extensive series of articles and books on Laconian pottery and bronze art in the archaic Mediterranean world after his return to the Netherlands.

Due to his position in the *Comitato per l'Archeologia Laziale* and with the intention of continuing the NIR's contribution to the threatened archaeological sites, Stibbe had requested the committee to carry out a small emergency excavation in Latium. Instead, he got a complete town, ancient Satricum, once 55 hectares in size, and now threatened by modern agricultural activities. It was with great doubt, given the expected size and complexity of the project and his modest experience as a field archaeologist, that Stibbe accepted the task assigned to him. Even after the first campaign in 1977, which was accompanied by all sorts of perils resulting from inexperience, he persevered. This effort would lead to one of the most important long-lasting excavation projects in central Italy.

Under Stibbe's leadership, Satricum grew into an internationally significant site where, over the years, hundreds of students from the Netherlands gained their first Mediterranean excavation experience. Extraordinary discoveries occurred every season, but it was a difficult path marked by numerous obstacles of personal and organizational nature that must have deprived him of scientific pleasure at times. Nevertheless, he continued.

Satricum also put the NIR in the spotlight of the archaeological world. This was undoubtedly the result of the many discoveries that characterized the project, but certainly also of the scientific insight with which Stibbe faultlessly managed to place these discoveries in their broader historical and archaeological context and which earned him the appreciation of his Italian colleagues. In this context, the discovery of the *Lapis Satricanus* must of course be mentioned, the two-line archaic Latin monumental inscription that was already found in the second week of the investigations in Satricum. This late sixth-century epigraphic monument resulted to have been reused as a building block in the foundations of the large temple of Mater Matuta on the acropolis of the site. An unexpected find whose scientific importance was immediately recognized by Stibbe and which, after its rapid publication by a host of specialists in 1981, led to a true storm in the international archaeological world. The discovery of the *Lapis Satricanus* was so sensational that an international conference was immediately organized by the *Comitato per l'Archeologia Laziale*. This meeting laid the foundations for subsequent annual congresses of the *Archeologia Laziale* at which the latest results of archaeological research in Rome and *Latium Vetus* were made public.

Of a similar importance was the discovery of a substantial burial ground in one of the few places in the ancient city area that had not yet been damaged by ploughing activities. Stibbe's knowledge of the ancient sources and his holistic approach led him to attribute the graves to the Volscians who, according to Livy, had conquered Satricum in the early fifth century BC. An interpretation that, on the one hand, was received and endorsed with great enthusiasm in the Italian scientific world and led to a veritable plethora of publications and exhibitions on Volscians and other indigenous populations, but, on the other hand, came under fire in the Anglo-Saxon world because of the supposed incompatibility of historical and archaeological sources, let alone the ethnic interpretation of archaeological material. Even today, despite the consensus reached in the meantime regarding the non-local interpretation of the burial ground and the extension of the archaeological record, the attribution continues to occupy scholarly minds.

The systematic investigation of the site, thereby always bearing in mind the task of safeguarding the remains of the ancient city wherever possible, brought Stibbe into conflict from time to time with powerful landowners. In the 1990s, this even led to a diplomatic incident because of the family ties of one of the owners to Giulio Andreotti, the then Minister of Foreign Affairs and later Prime Minister of Italy. In spite of this, it was possible to secure the endangered areas and subject them to systematic archaeological research a few years later, with startling findings as a result. Whereas the image existed that Satricum was largely destroyed by ploughing in the ninety sixties, it turned out that underneath the modern vineyards there were still substantial 'undamaged' remains of the ancient city.

Besides the scientific interests, Stibbe also had an eye for the wider public. In 1982, the first major exhibition on Satricum opened in Latina, the capital of the province. Various exhibitions were to follow. And in line with his earlier activities of making ancient texts accessible to a wider audience through translations, he set up a popular scientific series on Satricum, entitled *Satricana*, first in Dutch and later translated into English and Italian. A total of five booklets appeared.

One of the Italian colleagues with whom Stibbe had much to do was Paola Pelagatti, the Soprin-

Conrad Stibbe with the Lapis Satricanus at the Netherlands Institute in Rome, november 1977.

tendente of southern Etruria and at the same time the person who ruled over the Villa Giulia, where the 19th-century finds from Satricum were kept in the store rooms. With her, Stibbe shared his passion for Sparta. Whether it was because of Sparta or simply his charm and persuasiveness, Stibbe managed to open the long-closed doors of this depot. It became the storeroom of 'gli Olandesi' to which Dutch students, many of whom are by now renowned scholars, were given free access. A unique situation in the bureaucratic archaeological world of Italy, which demonstrated great confidence.

When Stibbe left the KNIR in 1986, he took the project with him to the National Museum of Antiquities in Leiden, and after his retirement in 1990, he transferred it to the University of Amsterdam, where it still resides today. During these years, Stibbe deliberately ended his relationship with Satricum, and increasingly focused on interests outside archaeology. He visited Satricum only a few times but remained remotely interested in further Satricum research.

In 2007 Stibbe said farewell to the academic world in order to devote himself to literature and to organizing his archive and recording his memories in articles and books. Stibbe published several literary works and poetry collections under his pseudonym Corrado Hoorweg. In *Van Mathilde tot Mei* and *Florilegium*, he revealed his taste for the Dutch late nineteenth-century poets called Eightiers ('Tachtigers') and subsequent generations of poets. He focused on what he called the 'humanist movement' in Dutch poetry. He was also the founder of the *Stichting Memoriaal ter bevordering van literatuur en kunst*, where some of his works were published. Until shortly before his death, he remained active in the literary field and published regularly.

Bibliography of Stibbe's Publications

Books

Geschiedenis van het Romeinse Rijk – Van het legendarische begin van de stad Rome tot de dood van Constantijn de Grote. (Phoenix pocket nr 65), Zeist 1962.

Kreta en Mycene (Phoenix pocket nr 96), Zeist 1964.

Plutarchus, *Grondvesters van Athene en Rome,* vertaling C.M. Stibbe, Zeist 1964.

Plutarchus, *De Wetgever van Sparta. De Priesterkoning van Rome*, vertaling C.M. Stibbe, Zeist 1966.

Sparta - Geschiedenis en cultuur der Spartanen van praehistorie tot Perzische oorlogen, Bussum 1969.

Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v.Chr., Amsterdam/London 1972 (PhD Dissertation University of Amsterdam).

Thiasos: sieben archäologische Arbeiten, Amsterdam 1978.

Lapis Satricanus - Archaeological, Epigraphical, Linguistic and Historical Aspects of the New Inscription from Satricum (with contributions by M. Pallottino *et al*.) (Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome, Scripta minora 5), The Hague 1980.

Satricum en de Volsken, Hollandse Rading 1984.

Laconian Mixing Bowls. Laconian black-glazed pottery 1 (Allard Pierson Series. Scripta Minora 2), Amsterdam 1989.

Laconian Drinking Vessels and Other Open Shapes. Laconian black-glazed pottery 2 (Allard Pierson Series. Scripta Minora 4), Amsterdam 1994.

Das andere Sparta (translation of *Sparta*, 1969), Mainz 1996.

Laconian Oil Flasks and Other Closed Shapes. Laconian black-glazed pottery 3 (Allard Pierson Series. Scripta Minora 5), Amsterdam 2000.

The Sons of Hephaistos, Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry, Rome 2000.

Trebenishte. The Fortunes of an Unusual Excavation (with R. Vasic), Rome 2002.

Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Supplement, Mainz 2004.

Agalmata, Studien zur griechisch-archaischen Bronzekunst (BABESCH Supplement 11), Leuven 2006.

Drie archeologische toespraken, Oud Zuilen 2007.

Brieven over Sparta: *Kernpunten uit de politieke en culturele geschiedenis van het antieke Sparta,* Westervoort 2008.

Articles

Over de originaliteit van de Lakonische Vazenschilders, *Handelingen van het 30e Nederlandse Filologen-Congres* 1968, 152–153.

De relatie tussen Sparta en Delphi in de 7e eeuw, *Hermeneus* 39, 1967-1968, 110-120.

Lakonische Keramiek, *Hermeneus* 39, 1967-1968, 137-146.

Arkesilas II van Kyrene, *Lampas* 3, 1970, 40-62.

Eine Lakonische Schale im holländischem Privatbesitz, *BABESCH* 46, 1971, 75-87.

Sparta und Delphi - Die Dichter Tyrtaios, Terpandros und Thaletas, *Castrum Peregrini* 102-103, 1972, 5-14.

Zwei lakonische Vasen in Basel, *AntK* 16, 1973, 163-169.

Sparta in Amsterdam. Laconisch aardewerk in het Allard Pierson Museum, *MededAmsterdam* 7, 1973, 1-3.

Il cavaliere laconico, *MededRom*, N.S. 1, 36, 1974, 19-37.

Sparta und Tarent, *MededRom*, N.S. 2, 37, 1975, 27-46.

Ein lakonischer Becher aus dem Heraion von Samos, *AM* 91, 1976, 63-74.

An Etruco-Corinthian pyxidion at Groningen, in *Festoen. Festschrift A.N. Zadoks-Josephus Jitta* (Scripta Archaeologica Groningiana 6), Groningen/Bussum 1976, 539-552.

Neue Fragmente lakonischer Schalen aus Cerveteri, *MededRom*, N.S. 3, 38, 1976, 7-16.

Pontic Vases at Oxford, *MededRom* N.S. 4, 39, 1977, 7-12.

Flatgebouwen, *Hermeneus* 49, 1977, 5-8.

Lakonische Kantharoi, *MededRom* N.S. 5, 40, 1978, 23-42.

Dionysos auf den Grabreliefs der Spartaner, *Castrum Peregrini* 132-133, 1978, 6-26.

Satricum, *Archeologia Laziale* 1 = *QuadAEI* 1, 1978, 56-59.

Breve comunicato sulla prima campagna olandese a Satricum eseguita nel 1977, *MededRom* N.S. 7, 42, 1980, 129-133.

Breve comunicato sulla seconda campagna olandese a Satricum eseguita nel 1978, *MededRom* N.S. 7, 42, 1980, 135-137.

Il tempio di Satricum e il luogo di culto sottostante, *Archeologia Laziale* 3 = *QuadAEI* 3, 1980, 172- 176.

Stefan George und die Göttervision des Archäologen Hans von Prott (with C.V. Bock), *Castrum Peregrini* 145, 1980, 5-34.

Nuovi e vecchi dati su Satricum, *Archeologia Laziale* 4 = *QuadAEI* 4, 1981, 317-322.

Chilon von Sparta, *Castrum Peregrini* 148-149, 1981, 72-101.

De Nederlandse opgravingen te Satricum en de tempel van Mater Matuta, *Spiegel Historiael* 16/1, 1981, 19-24.

Contributions in *Satricum. Una città Latina.* Exhibition catalogue Latina 1982, Florence 1982, 11, 17- 25, 47, 73-74 143-144.

Breve comunicato sulla terza e la quarta campagna di scavi a Satricum eseguite nel 1979 e nel 1980, *MededRom* N.S. 9-10, 44-45, 1983, 165-172.

La quinta campagna di scavo dell'Istituto Olandese di Roma a Satricum, Archeologia Laziale 6 = *QuadAEI 5*, 1983, 48-53.

Il fascino di quell'antica villa romana, in *Satricum, cronaca di uno scavo* (Latina Provincia, Speciale Satricum), Latina 1984, 6- 9.

Reisende lakonische Töpfer, in H.A.G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery.* Proceedings of the International Vase Symposion in Amsterdam (Allard Pierson Series 5), Amsterdam 1984, 135-138.

Lo stamnos laconico, *BdA* 69, 1984, 1-12.

Breve comunicatio sulla quinta e sulla sesta campagna di scavi a Satricum eseguite nel 1981 e nel 1982 (with R.R. Knoop), *MededRom* N.S. 11, 46, 1985,167-179.

I Volsci nell'Agro pontino ed a Satricum, in *Satricum, Un progetto di valorizzazione per la cultura e il territorio di Latina*, Latina 1985, 24-32.

Nieuw licht op een oude stad (with B.H.M. Heldring), *MededAmsterdam* 35, 1985, 21-25.

Chilon of Sparta, *MededRom* 46, 1985, 7-24.

Contributions, in *Case e palazzi d'Etruria.* Exhibition Catalogue Siena, Siena 1985, 178-181.

Eine neue Schale des Allard Pierson-Malers, in H.A.G. Brijder (ed.), *Enthousiasmos. Essays on Greek and related Pottery presented to J.M. Hemelrijk* (Allard Pierson Series 6), Amsterdam 1986, 29-34.

Il cratere laconico in *La ceramica laconica.* Atti del seminario, Perugia 1981, Rome 1986, 75-100, 177-178.

Satricum e Pometia: due nomi per la stessa città?, *MededRom* N.S. 12, 47, 1987, 7-16.

Breve comunicato sulla settima e ottava campagna di scavi a Satricum eseguite nel 1983 e nel 1984 (with B.H.M. Heldring), *MededRom* N.S. 12, 47, 1987, 231-241.

Il museo di Albano e le scoperte di Satricum (with G. Chiarucci), *Archeo* 7, 1987, 24-30.

Una forma poco conosciuta di vaso laconico: il cratere a campana (with P. Pelagatti), *BdA* 52, 1988, 13-26.

Beobachtungen zur Topographie des antiken Sparta, *BABESCH* 64, 1989, 61-99.

A Laconian volute krater from Sicily, *Xenia* 19, 1990, 5-18.

Een curieuze Tholos, *Hermeneus* 62(3), 1990, 187-191.

Bellerophon and the Chimaira on a Lakonian Cup of the Boreads Painter, in *Occasional Papers on Antiquities* 7. *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5, Los Angeles, 1991, 5-12.

Dionysos in Sparta, *BABESCH* 66, 1991, 1-44.

Notes on a Laconian graffito, *Hermeneus* 63, 1991, 332-336.

Archaic Bronze Hydriae, *BABESCH* 67, 1992, 1-62.

Een curieuze statuette, *Hermeneus* 64, 1992, 205-210.

Sparta e Satricum, *MededRom* 51/52, 1992-1993, 9-29.

Das Eleusinion am Fusse des Taygetos in Lakonien, *BABESCH* 68, 1993, 71-105.

Een curieuze opgraving, *Hermeneus* 65(3), 1993, 192-196.

Eine archaische Bronzekanne in Basel, *AntK* 37, 1994, 108-120.

Between Babyka and Knakion, *BABESCH* 69, 1994, 63-102.

Lakonische Bronzene Hopliten, *AntK* 38,1995, 68-80.

Frauen und Löwen, *JbRGZM*[43, 1996, 355-381.

Noch einmal die "Dame de Vix", *Boreas* 19, 1996, 115-123.

Lakonische Keramik aus dem Heraion von Samos, *AM* 112, 1997, 25-142.

Archaic Greek Bronze Palmettes, *BABESCH* 72, 1997, 36-64.

A Bronze Cup in the Allard Pierson Museum (with H.A.G. Brijder), *BABESCH* 72, 1997, 21-35.

Een curieuze handelsroute, *Hermeneus* 69, 1997, 7-11.

Een curieuze krater, *Hermeneus* 69, 1997, 193-195.

Laconian Clay and Bronze Oinochoae with Plastic Decorations (with P. Pelagatti), *BABESCH* 74,1999, 21-48.

Lakonische Bronzegefässe aus Capua, *AntK* 43, 2000, 4-15.

A small bronze lion from Geraki in Lakonia (with J.H. Crouwel), *Pharos* 8, 2000, 41-76.

Gitiadas und der Krater von Vix, *BABESCH* 75, 2000, 65-114.

La Sfinge, la Gorgone e la Sirena. Tre bronzetti da Capo Colonna e i centri di produzione in età arcaica tra Sparta, Corinto e Magna Grecia, *BdA* 116, 2001, 1-38.

The Achilleion near Sparta: Some Unknown Finds in R. Hägg (ed.), *Peloponnesian Sanctuaries and Cults*, Stockholm 2002, 207-219.

Zwei Bronzene Krieger aus Dodona, *Boreas* 26, 2003, 1-22.

The Goddess at the Handle, A Survey of Laconian Bronze Hydriae, *BABESCH* 79, 2004, 1-40.

Eine Bronzehydria mit menschlichen Protomen, *BMusHongr* 101, 2004, 31-55.

Attacking Lions. Archaic Bronze Hydriae with an attacking Lion at the vertical Handle, *BABESCH* 80, 2005, 21-31.

Three Silens from Olympia and 'The International Style' in Late Archaic Greek Bronze Statuettes, *BABESCH* 82, 2007, 1-28.

Zwei "neue"schwarzfigurige lakonische Kratere aus Samos, *BABESCH* 82, 2007, 257-260.

Mädchen, Frauen, Göttinnen. Lakonische weibliche Bronzestatuetten und Stützfiguren archaïscher Zeit, *AM* 122, 2007, 17-102.

Kunstgeschiedenis en archeologie van Sparta, *Lampas* 41, 2008, 115-130.

Laconian bronzes from the Sanctuary of Apollo Hyperteleatas near Phoiniki (Laconia) and from the Acropolis of Athens, *BABESCH* 83, 2008, 17-45.

A silenous and a maenad: some bronze statuettes from the British excavations at Sparta reconsidered, in *Proceedings of the Conference 'Sparta and Lakonia from Prehistory to Premodern (17-20 March 2005)*, London 2009, 143-158.

Raritäten aus dem Bereich der archaisch-griechischen Bronzen, *BABESCH* 84, 2009, 23-31.

The Morgan Warrior, in E.M. Moormann/V.V. Stissi (eds.), *Shapes and Images, Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A.G. Brijder* (BABESCH Supplement 14), Leuven 2009, 209-217.

Reviews

P. Janni, La cultura di Sparta arcaica. Ricerche I, 1965, *Mnemosyne* 20, 1967, 520-521.

W.G. Forrest, A History of Sparta 950 – 192 B.C., *Mnemosyne* 24, 1971, 75-87.

H. Walter, Frühe samische Gefäße, 1968, *Mnemosyne* 24, 1971, 446-447.

B.H. Warmington, Nero. Reality and Legend, *Vigiliae christianae* 26, 1972, 297-298.

M.I. Finley, Early Greece: The Bronze and Archaic Ages, *Mnemosyne* 26, 1973, 215-216.

A. Toynbee, Some Problems of Greek History, *Mnemosyne* 26, 1973, 218–219.

P. Janni, La cultura di Sparta arcaica. Ricerche II, *Mnemosyne* 27, 1974, 210-211.

G. Dennis Die Städte und Begräbnisplätze Etruriens, *BiOr* 32, 1975, 109-110.

J.T. Hooker The Ancient Spartans, *Mnemosyne* 36, 1983, 425-426.

La ceramica laconica, Atti del seminario Perugia 1981, *BABESCH* 63, 1988, 196-198.

Corrado M. Hoorweg - poems and essays

Metamorphose (literary debut), *Lichting*, april 1943, (reprint in *Jaargetijden* 1960), under pseudonym M. Rafael.

Stefan George in der Dichtung Albert Verweys, *Castrum Peregrini* 3, 1951, 5-59.

P.C.Hooft und der Muiderkreis. Holländisches Humanistenleben im 17. Jahrhundert, *Castrum Peregrini* 16, 195?, 49-69.

Die ersten Jahre der achtziger Bewegung in Holland, *Castrum Peregrini* 24, 1955, 5-30.

Gedichte, mit Übertragungen von F.W. Buri, *Castrum Peregrini* 40, 1959, 46-69.

Jaargetijden (Castrum Peregrini Handpers 12), Amsterdam 1960.

Die Blütezeit der achtziger Bewegung in Holland, *Castrum Peregrini* 46, 1961, 43-83.

Gedichte, mit Übertragungen von F.W. Buri, *Castrum Peregrini* 102-103, 1972, 74-87.

Gedichte, mit Übertragungen von F.W. Buri, *Castrum Peregrini* 119-120, 1975, 86-95.

Struikgewas (Castrum Peregrini Pers 19), Amsterdam 1975.

Een voltooid Gezicht (Castrum Peregrini Pers 29), Amsterdam 1986.

Een voltooid gezicht. Mit Übertragungen von F.W. Buri, *Castrum Peregrini* 175, 1986, 42-59.

Gedichte, mit Übertragungen von F.W. Buri, *Castrum Peregrini* 176, 1987, 28-30; 51-52.

Gedenktekens, *Castrum Peregrini Pers* 45, 1992.

Die Begegnung mit dem Kentauren. Aus dem Holländischen übetragen von M. Pütz, *Castrum Peregrini* 206, 1993, 40-50.

Gedenktekens, mit Übertragungen von C. V. Bock, *Castrum Peregrini* 209-210, 1993, 108-113.

De oude olijfboom, Oud Zuilen 2000.

Gedichte. 90 Nederlandse gedichten met Duitse vertaling ernaast van F.W. Buri, Würzburg 2002.

El gran Bal. Leven en werk van Chris Dekker (1922 – 1996) (with J.G. van Rossum du Chattel, et al.), Westervoort 2008.

Aan der droomen torentrans. Werk en leven van Vincent Weyand (with M. Valenton and O. Weyand), Westervoort 2008.

Heinz Aufrecht - Impressies van vrienden (with Stella Ruhe et al.), Oud Zuilen 2008.

Hic et nunc. Een terugblik met gedichten (edited in private press upon the 85th birthday, 7 september 2010), Oud Zuilen 2010.

Stefan George en Maximin (Ad Hoc reeks 7), Oud Zuilen 2012.

Van Mathilde tot Mei. De dichters van 1880 en de vriendschapssonnetten van Jacques Perk en Willem Kloos (PROMINENT-reeks), Baarn 2014.

Florilegium. Een humanistische stroming in de Nederlandse dichtkunst sinds 1880 (PROMINENT-reeks), Baarn 2014.

Tychandriek. Gedichten (DE ROOS 2; offered to the author on occasion of his 90th birthday), Utrecht 2015.

Jorgos Seferis, "Gedichten" . Vertaald door Slina Pierson, verzorgd en ingeleid door Corrado Hoorweg in samenwerking met Simone van Keulen, Amsterdam 2017.

Stefan George, *Hymnen - Pelgrimstochten – Algabal.* Vertaald en ingeleid door Corrado Hoorweg e.a. (DE ROOS 3), Amsterdam 2015.

In de schaduw van Pan Saturnius. Het verhaal van een Duits-Nederlandse vriendschap uit de jaren 1944 – 1986, Baarn 2018.

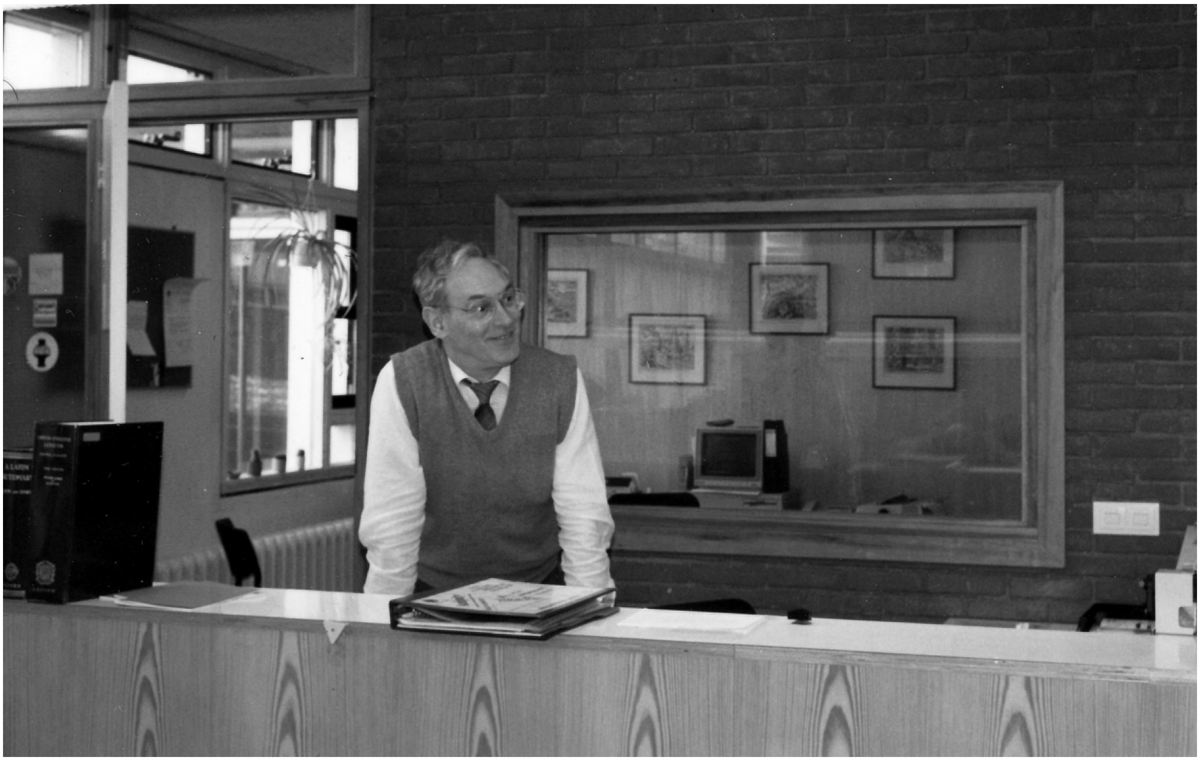
Stefan George und Maximin. Aus dem Niederländischen übersetzt von Jatti Enklaar, Würzburg 2018.

Marijke Gnade
Amsterdam Centre of Ancient Studies
University of Amsterdam
Turfdraagsterpad 9
1012XT Amsterdam
gnade@uva.nl

IN MEMORIAM

Bert Kooreman

(Leiden 24 November 1932 – Leiden 19 April 2020)



On the 19th of April 2020, Albertus Kooreman died at the beautiful age of 87. He was a very valuable member of the Editorial Committee of *BABESCH* from 1976 to 1987, and of the Board of the *BABESCH* Foundation from 1988 to 1993. He made the layout and corrected the proofs of the journal assisting gentlewoman Piet Stoop. He was involved in the birth and editing of *BABESCH* Supplements. He assisted Josine M. Schuring with the publication of her PhD thesis *Experimental Studies on Roman and Medieval Ceramics. Pottery from the San Sisto Vecchio in Rome* (Leiden 1989). Even after his retirement he assisted Eric M. Moormann in the editing process of the third Supplement, *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting* (Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam 1992), Leiden 1993. Bert had excellent contacts with the publisher, Peeters, in Leuven where he enjoyed exuberant lunches.

During forty years (1949 - 10 November 1989) Bert was the librarian of the *Archeologisch Instituut* (Institute of Classical Archaeology of the University of Leiden), that was first housed on the pleasant first and second floor of Rapenburg 26, next to the Rijksmuseum van Oudheden, and later, as

Archaeological Centre of the Faculty of Arts, in the new building for all archaeologies at Reuvensplaats 4, birthplace of the Faculty of Archaeology in 1997.

Bert was far more than a librarian, he was a real factotum who did all kinds of other administrative activities, for example the handling of the financial aspects of excursions to Italy or Greece and elsewhere in Europe. In short, he was a man with golden hands, always lending his helping hand to visitors, students, and scholars. He was the *manus dextra* of prof. Alexander Willem Byvanck and his wife Lili – editors of *BABESCH* for many years -, prof. Hendrik Gerard Beyen whom he supported litterally and mentally during his illness, prof. Frédéric Louis Bastet, and prof. Herman Geertman. He organized a meeting of archaeologists in honour of the 75th anniversary of Lili Byvanck-Quarles van Ufford, a kind of nestrix, in 1982.

Together with Rie Gortzak he produced syllabi and a *Platenatlas* for the students. During the meetings in the coffee room led by Mrs Janny Werk that took part after the sound of a cow bell at 10, 11 and 15 o'clock, he had, like a *pater familias*, a listening ear for everybody's problems, thus creating a relaxed atmosphere.

Bert always remained himself, sober, accessible, dedicated, a man whom you could trust. He was never impressed by rank or status, using, as a good writer and a witty speaker, his democratic right to express his opinions. He was amused by academic squabbling but remained impartial. He was respected by everybody. Last but not least he was sportive. I will never forget that we skated together on the ice of the Rapenburg.

BIBLIOGRAPHY OF BERT KOOREMAN

Het Archaeologisch Instituut der Leidse Universiteit, *BABESCH (Alexandro Guilielmo Byvanck)* 39 (1964) 192-193.

Bibliography of dr. Lili Byvanck-Quarles van Ufford, *BABESCH* 57 (1982) ix-xxiii.

Platenatlas Klassieke Archeologie. Leiden 1986 (with Peter Jongste and Erica Joosting).

L. BOUKE VAN DER MEER
(with thanks to Marianne Kleibrink, Josine Schuring and Dé Steures)

BABESCH 96 (2021), 1-44. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289457

Rutigliano (Bari). La necropoli di contrada Purgatorio. Le tombe del settore settentrionale (scavi 1976-77)
Riflessioni preliminari

Andrea C. Montanaro

Abstract

A significant contribution to the knowledge of the indigenous peoples of Apulia is offered by the archaeological research carried out in Rutigliano, a settlement of the sub-coastal area of Peucetia where, between 1976 and 1980, at "contrada" Purgatorio, 367 burials of different types were identified, datable between the 7th and the 4th century BC. Particularly interesting were the discoveries in the northern sector of the necropolis (excavated in 1976-1977) with the finding of 133 burials, still substantially unpublished, which have yielded an impressive amount of pottery and valuable objects. In all likelihood, this is an area reserved for the dominant aristocratic group. In the analysis of the funerary assemblages – many of which are composed of hundreds finds - the presence of a large quantity of metal, ceramic, glass paste, bone and amber objects, both locally produced and imported from the most varied geographical and cultural areas, such as Etruria, Magna Grecia, Greece and Near East, is particularly striking. The remarkable variety of Attic and Italiote vases is surprising: to these specimens a "key role" was probably entrusted, comparable only with that played by precious bronze vases and weapons, those objects inserted since the Archaic Age in burials of the Peucetian aristocracies of central Apulia as a sign of prestige and an expression of high status.

INTRODUZIONE

Lo scopo del presente contributo è quello di offrire alcune riflessioni preliminari relative alla necropoli in questione, tuttavia arricchite da maggiori approfondimenti e nuovi elementi rispetto alle prime informazioni comunicate da F.G. Lo Porto (che ha seguito e condotto gli scavi di queste eccezionali sepolture) durante i Convegni di Taranto del 1976 e del 1977. Per questo motivo, in attesa dell'edizione completa (ancora in fase di organizzazione) dei corredi appartenenti alle centotrentuno tombe rinvenute durante quelle fortunate campagne di scavo, verranno presi in considerazione alcuni dei contesti più interessanti, per delineare in maniera più minuziosa i comportamenti in ambito funerario delle genti che hanno abitato quest'area dell'insediamento peucezio di Rutigliano. Appare utile sottolineare che si tratta unicamente di analisi preliminari che intendono offrire una sintesi dettagliata delle caratteristiche principali che contraddistinguono alcuni complessi funerari di grande interesse (in corso di pubblicazione da parte di chi scrive), che possa rappresentare un supporto per studi futuri più completi e approfonditi.

Pertanto, dopo aver introdotto una breve descrizione del territorio e delineato nelle linee generali l'insediamento (ancora poco conosciuto) e la necropoli di Purgatorio, con la classificazione delle tipologie sepolcrali documentate e l'inquadramento cronologico e storico-artistico dei contesti, si passerà ad analizzare, con maggiore dovizia di dettagli, taluni corredi che possono essere considerati tra i più significativi. Saranno esaminate alcune sepolture sia maschili, sia femminili, senza ignorare anche le tombe destinate ai bambini, cercando di tracciare le linee comportamentali e ideologiche alla base dell'assemblaggio di questi straordinari complessi.[1]

RUTIGLIANO. IL TERRITORIO E L'INSEDIAMENTO DI CONTRADA PURGATORIO

Rutigliano costituisce uno dei più importanti insediamenti della Peucezia situato nell'area sub-costiera della Puglia centrale, posto a circa 20 km a sud-est di Bari. L'area è contraddistinta da due solchi torrentizi che l'attraversano con andamento nord-sud, la Lama Giotta e la Lama S. Giorgio, i quali degradano dolcemente verso la costa,

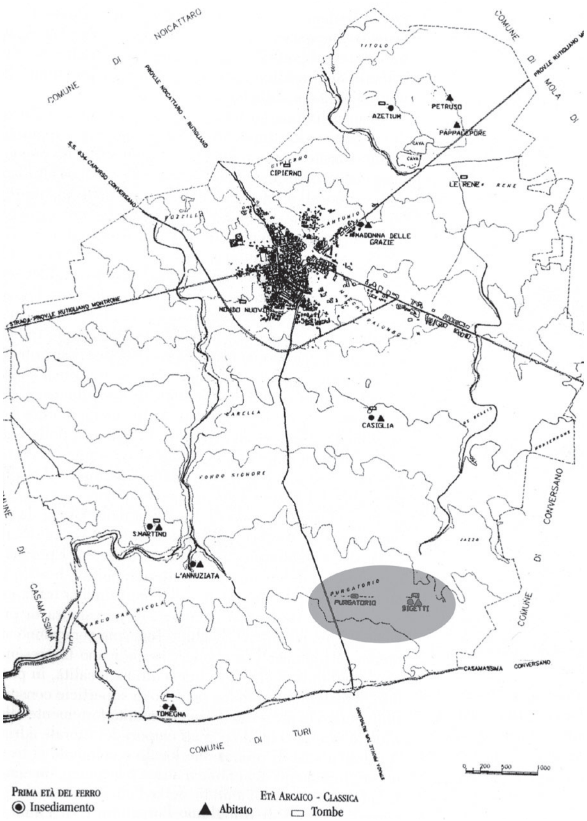


Fig. 1. Carta del territorio di Rutigliano indicante la collocazione della necropoli in contrada Purgatorio (da Ciancio, Riccardi 2005, fig. a p. 71; tavola rielaborata dall'autore).

distante circa 15 km, e che in passato hanno svolto una fondamentale funzione aggregante per quanto concerne la distribuzione del popolamento. Essi, infatti, costituivano la fonte primaria di approvvigionamento idrico, imprescindibile per lo sviluppo dell'economia agricola e pastorale, sin dalle fasi più remote, permettendo tra l'altro il collegamento con le diverse comunità indigene ma anche i contatti e gli scambi con le altre popolazioni che frequentavano i vicini scali commerciali del litorale adriatico. Questa favorevole condizione, insieme alla fertilità del suolo, ha pertanto favorito lo sviluppo e la lunga continuità di vita riscontrata nei diversi insediamenti individuati nel territorio, composti da numerosi nuclei abitati sparsi, secondo il consueto modello insediativo delle genti iapigie. Tuttavia, nel territorio è anche presente un'area di più intensa concentrazione, un luogo di convergenza dove rifugiarsi in caso di pericolo, ma nel quale si svolgevano anche le varie funzioni comunitarie di carattere religioso o politico. Si tratta della collina di località Castiello, posta a circa 2 km e mezzo a nord-est dell'attuale centro di Rutigliano, abitata ininterrottamente sin dall'età del Bronzo Finale, con importanti testimonianze di età arcaica e classica, costituite dai resti di edifici pubblici decorati con elementi fittili di tipo greco (tegole laconiche e antefisse a testa di Gorgone). Nella seconda metà del IV secolo a.C. il sito viene munito di una imponente cinta muraria, lunga complessivamente m 3450, costruita in una rozza tecnica poligonale, con blocchi disposti in doppia cortina, *emplecton* centrale, e rinforzata da torri quadrangolari. In esso è stato riconosciuto il centro di *Azetium*, nel quale si sono concentrate le popolazioni che abitavano gli insediamenti circostanti, ormai vecchi di alcuni secoli, portando alla loro definitiva scomparsa.[2]

Tuttavia, in questo complesso quadro territoriale, merita una particolare attenzione la comunità di località Purgatorio-Bigetti, collocata non lontano dai resti della chiesetta altomedievale di S. Apollinare, la quale si distingue dagli altri nuclei abitati per il suo particolare sviluppo e la sua grande prosperità, soprattutto nel periodo compreso tra l'età arcaica e l'età ellenistica. Si tratta di una vasta area pianeggiante, posta a circa 6 km a sud dell'attuale centro di Rutigliano (*fig. 1*), la quale, a differenza delle altre località, è stata oggetto di intense esplorazioni sistematiche negli anni 1976-1980 e in maniera più sporadica tra il 1983 ed il 1985.[3] Gli scavi effettuati hanno messo in luce una ricca e vasta necropoli, composta da oltre 450 sepolture di varia tipologia, databili tra il VII ed il III secolo a.C., le cui testimonianze possono essere considerate tra le più ricche della Puglia centrale. Ciò nonostante, la documentazione relativa all'insediamento è per certi aspetti ancora molto lacunosa, legata ad alcuni rinvenimenti sporadici, integrati da ritrovamenti più recenti effettuati nell'adiacente località Bigetti, riferibile secondo alcuni studiosi allo stesso contesto abitativo.[4] Si pensi soprattutto alla scoperta effettuata nel 1977, presso il limite orientale della grande necropoli di età arcaica e classica, non lontano dai resti della chiesa di S. Apollinare, dove è stato messo in luce un grande edificio megalitico a pianta rettangolare, preceduto da un vestibolo (secondo il modello della casa "ad ante") e aperto sul lato corto, costruito con grandi blocchi irregolari di calcare locale, con un unico allineamento. La struttura presenta un muretto divisorio (più stretto, cm 50), realizzato con una diversa tecnica costruttiva con doppio allineamento di pietre di medie dimensioni. All'esterno, in corrispondenza dell'accesso (presso l'angolo sud), un altro muro con diverso orientamento separa un'area in parte acciottolata che sembra denotare la presenza di un cortile cui l'edificio doveva essere connesso. L'alloggiamento di una serie di *pithoi* all'esterno, oltre a suggerire la funzione conserviera di questo ambiente aperto, sembra anche indicare la presenza di zone di servizio da collegarsi ad aree a destinazione abitativa. Questo ampio spazio che si sviluppa sul lato lungo dell'edificio potrebbe essere funzionale all'inquadramento di un vasto ambiente scoperto, intorno al quale si organizzano altre strutture definendo un ampio complesso a carattere polifunzionale. La struttura, databile tra la fine del VII e gli inizi del VI secolo a.C., potrebbe essere stata la sede di un edificio palaziale appartenente ad una famiglia aristocratica, sul modello degli analoghi complessi messi in luce a Monte Sannace e a Gravina che possono essere ricondotti a gruppi familiari rilevanti, al vertice della comunità, i quali dovevano riunire nei loro palazzi, accanto alla mansione abitativa, tutte le funzioni religiose e collettive della comunità. Per quanto concerne la prima località, si veda, ad esempio, l'edificio rinvenuto durante gli scavi del 1999, che sembra documentare, già dalla fine del VII secolo a.C., l'impiego di strutture a carattere rilevante, a pianta rettangolare allungata delimitata da un perimetro in muratura.[5]

A questo edificio si aggiunge la scoperta nel 1984, durante scavi inediti effettuati nella stessa zona, di una serie di imponenti strutture murarie, costruite con la stessa tecnica di tipo megalitico. Probabilmente, esse sono pertinenti ad altri edifici pubblici, forse di uso collettivo, che farebbero propendere per l'identificazione dell'area di S. Apollinare con il fulcro principale del grande insediamento di Purgatorio-Bigetti, il quale rivela il grande interesse di un luogo avente verosimilmente carattere "ufficiale". Una conferma a quanto appena detto sembra giungere dalla scoperta di altri nuclei abitativi, parzialmente messi in luce, riferibili ad età arcaica, classica ed ellenistica, caratterizzati da vani quadrangolari delimitati da muri con fondazioni in blocchi calcarei ed elevato in argilla cruda con copertura in tegole.[6] Altrettanto importanti si sono rivelati gli scavi effettuati, tra il 1987 e il 1988, nell'adiacente località Bigetti, durante i quali sono emerse le fondazioni di un edificio composto da due grandi vani, impostato sui resti di un insediamento riferibile alla prima età del Ferro. Uno degli ambienti, databile fra la fine del VI e la prima metà del IV secolo a.C., è delimitato da muri in blocchi calcarei appena sbozzati, con elevato in mattoni crudi e copertura in tegole fittili. L'altro ambiente, costituito da fondazioni e strutture murarie più esili e irregolari nell'andamento, è invece collocabile ad una fase costruttiva più recente, come sembra dimostrare la presenza di uno strato d'uso particolarmente ricco di ceramica a vernice nera e a figure rosse apula. Al di sotto dei piani di calpestio erano collocate, secondo una consuetudine ampiamente diffusa negli insediamenti peucezi, alcune deposizioni infantili di età arcaica e classica, sistemate tra coppi fittili, in tombe ad *enchytrismòs* entro *pithoi* o in fosse terragne. La struttura portata alla luce in località Bigetti consente di colmare almeno in parte l'importante lacuna della documentazione relativa all'abitato coevo di contrada Purgatorio, di cui si conosce soprattutto la necropoli. Questo rinvenimento potrebbe fornire un primo indizio sulla localizzazione e sulla fisionomia dell'insediamento arcaico che, a giudicare dai resti evidenziati e dall'elevato livello socio-economico della comunità locale, pienamente espresso dai ricchi corredi funerari restituiti dalle tombe, poteva forse comprendere abitazioni ed edifici pubblici di notevole rilievo. Un'altra importante indicazione, in tal senso, è già stata rivelata da un corredo riferibile al IV secolo a.C. rinvenuto nella necropoli di Purgatorio (la tomba 67/1978): sul cratere a colonnette compariva, al posto del consueto coperchio, un'antefissa circolare tardoarcaica con testa di Gorgone a rilievo. La presenza di tale elemento decorativo architettonico di tipo greco, ampiamente diffuso in età arcaica sia in ambito coloniale sia nel mondo indigeno e utilizzato soprattutto per la decorazione di edifici pubblici o religiosi, fornisce un'ulteriore traccia piuttosto illuminante riguardo all'organizzazione sociale della comunità e alla capacità di assimilazione delle nuove tecniche costruttive mutuate dal mondo greco.[7]

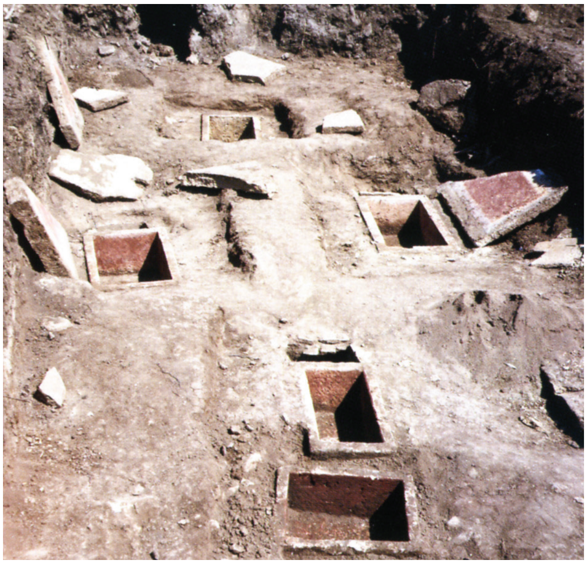


Fig. 2. Rutigliano-Purgatorio. Settore della necropoli con tombe a sarcofago intonacate e dipinte (da Damato 2004, fig. 36).

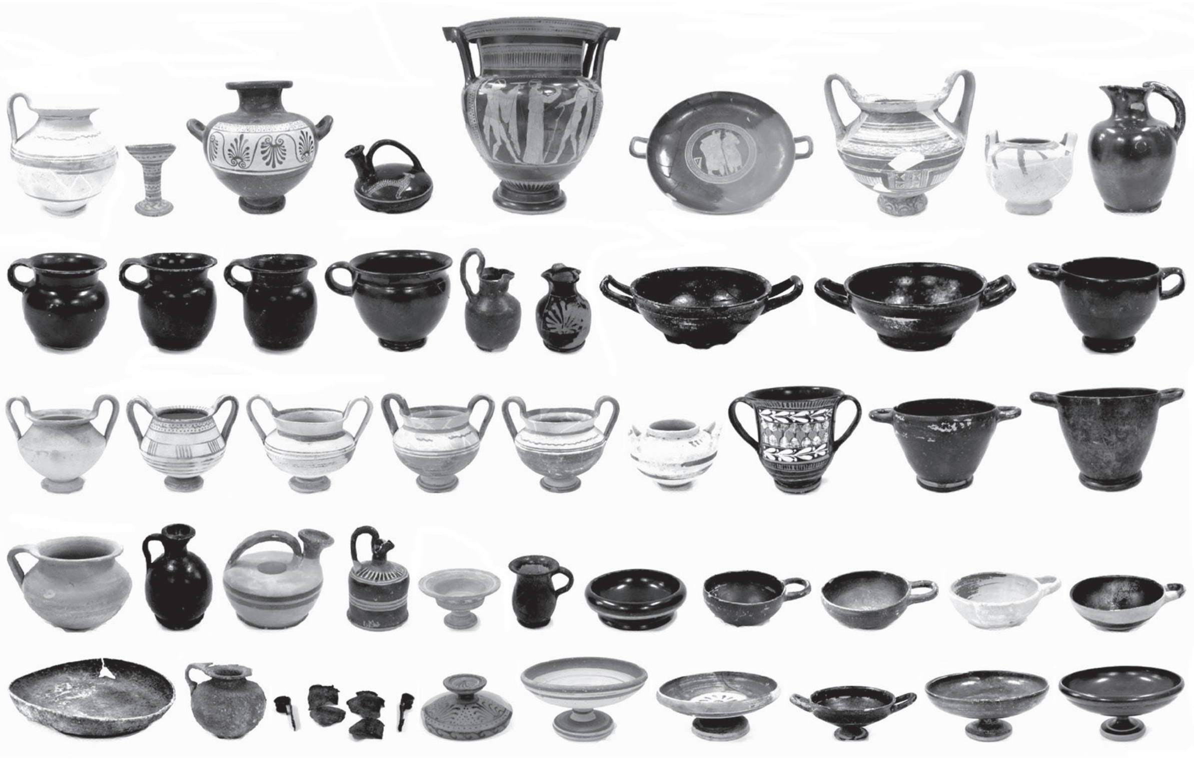


Fig. 3. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: corredo della tomba 6/1976, secondo venticinquennio del V secolo a.C. (da Lo Porto 1977, tav. CVIII,2 e Tarditi 1996a, figg. 112, 193, 219; immagine elaborata dall'Autore).

RUTIGLIANO. LA NECROPOLI DI CONTRADA PURGATORIO

L'area di Purgatorio è certamente meglio conosciuta per la sua ricca necropoli, nella quale le intense e sistematiche campagne di scavo condotte tra il 1976 e il 1980 hanno portato alla luce oltre quattrocento sepolture di varia tipologia, databili tra il VII e il IV secolo a.C., che si distinguono per l'esistenza di corredi caratterizzati dalla presenza di oggetti grande pregio.[8] La necropoli può essere sostanzialmente divisa in due settori: quello meridionale, scavato negli anni 1978-1980 (di cui sono state pubblicate le tombe scoperte durante la campagna di scavo del 1978), comprende corredi meno articolati e di livello qualitativamente inferiore, con sepolture spesso riutilizzate nella seconda metà del IV secolo a.C. Le testimonianze più interessanti provengono, invece, dal settore settentrionale (su cui sarà concentrata l'attenzione del presente contributo), del quale sono ancora in gran parte inediti i risultati degli scavi (si tratta di quelli effettuati nel 1976-1977 sotto la direzione di F.G. Lo Porto, in corso di studio da parte di chi scrive). Sono documentate centotrentuno tombe di straordinaria ricchezza, comprese tra la seconda metà del VI e la prima metà del IV secolo a.C., con corredi che hanno restituito centinaia di vasi ateniesi, italioti, bronzi, ornamenti in ambra e metallo prezioso (in alcuni casi con complessi composti da più di cento manufatti), certamente riferibili a personaggi posti ai vertici della comunità.[9] Molto probabilmente, si tratta di un'area sepolcrale riservata al gruppo aristocratico dominante, rispettata nel IV secolo durante la fase di esplosione demografica: si è riscontrata, infatti, una mancata riutilizzazione delle tombe, rispetto a quanto accaduto con le sepolture del settore meridionale. In certi casi, è stato anche possibile individuare piccole aree funerarie riservate, appartenenti allo stesso gruppo familiare, come quella che comprende i sarcofagi delle tombe 9, 10, 11, 12, deposti nello stesso banco roccioso, i quali costituiscono un'unità strutturale, presentano coincidenza cronologica e una stretta affinità nei corredi (*fig.* 2).[10]

Tra le tipologie sepolcrali individuate vi sono: le tombe a fossa terragna, spesso con le pareti foderate di pietre, riservate agli adulti meno abbienti, anche se non mancano eccezioni di individui di rango posti in tali strutture; tombe a *enchytrismòs* entro un *pithos* o anche altri vasi, predisposte per gli infanti; le tombe a sarcofago monolitico, con le pareti e la lastra di copertura intonacate e campite di rosso, spesso fornite di ripostiglio esterno, riservate agli adulti di rango, ma anche a bambini appartenenti alle famiglie aristocratiche. Più rare sono le tombe a cassa, ossia strutture funerarie monumentali realizzate con lastroni squadrati di calcarenite, sovrapposti senza legante, che ne costituivano anche la copertura, adottate per la sepoltura di personaggi di ceto aristocratico. Queste ultime dovevano essere sostenute nella parte interna da travi lignee, delle quali sono stati trovati diversi frammenti, poggianti su incavi rettangolari ricavati superiormente sul bordo dei lati lunghi della tomba. Anche queste strutture erano spesso intonacate e dipinte con una larga fascia rossa che correva lungo le pareti della sepoltura. A ridosso di uno dei lati corti della tomba era ricavato un "ripostiglio", a forma di vano rettangolare foderato di lastre calcaree, nel quale era collocato la maggior parte del corredo funerario, in particolar modo quello vascolare. Eccezionale è la presenza delle sepolture a semicamera (tombe 3 e 24), ancora più monumentali sia dal punto di vista strutturale sia per le dimensioni, anch'esse composte da grandi blocchi squadrati e sovrapposti senza legante; la copertura era costituita da grandi lastroni rettangolari affiancati, sorretta da grandi travi di legno poggianti su intaccature poste sul bordo dei lati lunghi. Anche in questo caso, le pareti della tomba potevano essere intonacate e dipinte con una larga fascia rossa (la tomba 24).[11] Il rituale funerario riscontrato è quello dell'inumazione, in posizione rannicchiata su un fianco o col busto collocato in posizione supina e le gambe flesse, quest'ultimo comparso verso la seconda metà del V secolo a.C.; in un caso, tuttavia ancora in corso di studio, sembra essere presente il rituale dell'incinerazione, con i resti cremati raccolti entro un vaso figurato (tomba 3), che indurrebbe a riflettere sulla probabile presenza di un individuo allogeno.[12]

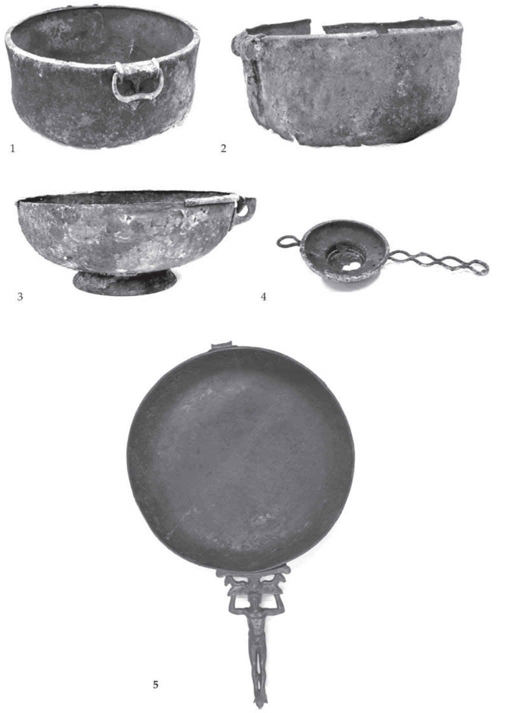


Fig. 4. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: vasi in bronzo dalla tomba 24/1976, 430-400 a.C. (Foto dell'Autore, per gentile concessione del Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio della città metrolipolitana di Bari; immagine elaborata dall'Autore).

Per quanto riguarda la composizione dei corredi, per un inquadramento di carattere generale, tuttavia ancora incompleto, sia le tombe maschili sia quelle femminili sono contraddistinte da un ricco complesso vascolare per il simposio nel quale prevale soprattutto la ceramica importata, con una rilevante presenza di vasi attici a figure nere e a figure rosse, coppe ioniche, ceramica tardo-corinzia, ceramica a vernice nera e, infine, dopo la decadenza ateniese nel commercio adriatico verso la fine del V secolo a.C., di vasi italioti a figure rosse decorati con scene complesse, attribuiti ai più noti ceramisti dell'epoca. Al contrario, la ceramica indigena, specialmente quella subgeometrica, è ormai ridotta a pochi esemplari (tra i quali prevalgono soprattutto i grandi vasi cantaroidi), così come l'acroma e quella da fuoco (documentata in particolare dalla *chytra* o "pentolino rituale" e dalla *lopas* o pentola), mentre aumenta in maniera considerevole la ceramica a fasce e viene introdotta quella in "stile misto", caratterizzata da motivi lineari e fitomorfi, con forme derivate dal repertorio greco (*fig. 3*). Altrettanto ricco risulta il corredo dei vasi metallici, tra i quali si distinguono raffinati manufatti in bronzo di produzione greca, etrusca ed etrusco-campana e strumenti in ferro per l'allestimento del banchetto e per il consumo di carne e vino, quali spiedi, graffioni o *kreagra*, graticole e tripodi, *thymiateria* e candelabri. Tra le forme maggiormente attestate sono compresi soprattutto i lebeti con pareti verticali e anse mobili (*fig. 4, 1-2*) o quelli globulari, per la maggior parte di produzione peloponnesiaca, i bacili con anse fisse (*fig. 4, 3*) – entrambi, spesso, rinvenuti in coppia nelle tombe più ricche o addirittura in doppia coppia con due lebeti e due bacili, come nella tomba 77 – i bacili con orlo perlinato di produzione etrusca, le patere con anse a kouros, di produzione greca o magnogreca (*fig. 4, 5*), o con anse zoomorfe (anch'esse spesso associate nelle tombe). Ad essi si aggiungono

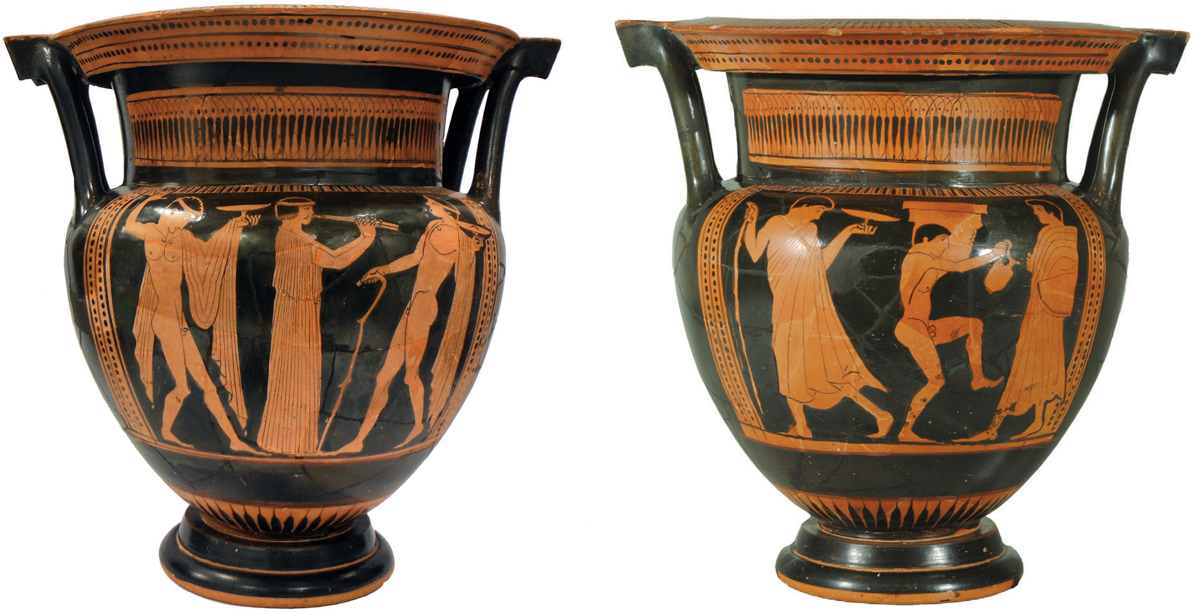


Fig. 5. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: cratere a colonnette attico a figure rosse del Pittore del Porco dalla tomba 6/1976, secondo venticinquennio del V secolo a.C. 1) Scena di komos con suonatrice di aulòs tra due giovani; 2) Due giovani si avviano al simposio accompagnati da un servo con un cratere sulle spalle (da Vigna Dioniso *2010, figg. a pp. 12 e 70, immagini elaborate dall'Autore).*

anche semplici brocche di produzione locale, oinochoai di vario tipo, importate dalla Grecia (specialmente Corinto e Atene), dall'Etruria e dall'area etrusco-campana, ollette ariballiche ascrivibili a botteghe locali (spesso reiterate in una stessa sepoltura), colini con manico a testa di oca, prodotti in Peucezia, o colini con manico a verga ondulata (*fig. 4, 4*), importati dall'area etrusca, a volte ritrovati in coppia nella stessa sepoltura.[13]

Tali corredi sono arricchiti dalla presenza di numerosi e raffinati balsamari in pasta vitrea, dipinti con colori vivaci ed eleganti motivi geometrici, di provenienza orientale (soprattutto rodia), tutti attribuibili al "Primo Gruppo Mediterraneo" di Harden, contenenti le preziose sostanze aromatiche utilizzate durante l'apprestamento del cadavere per i riti funerari. A questi sono spesso associati anche straordinari ornamenti in ambra (collane con vaghi di varie forme e dimensioni e grandi pendenti figurati) e in metallo prezioso di fattura estremamente raffinata (soprattutto fibule, ma anche manufatti "unici"), che denotano l'elevato tenore di vita delle genti di contrada Purgatorio e testimoniano l'intensità dei traffici e le ampie relazioni intrattenute dalla clientela peucezia con le diverse aree del Mediterraneo, in grado di scambiare i prodotti del proprio fertile territorio con beni di prestigio.[14]

Elemento centrale del servizio da simposio è il cratere a colonnette che costituirà uno dei vasi principali dei corredi di Rutigliano, affiancato o sostituito, nella seconda metà del V sec. a.C., dai crateri a volute, come del resto accade anche in altre necropoli della Peucezia e della Messapia dove troverà larga diffusione. Il cratere a figure nere viene sostituito, nella prima metà del V secolo, da quelli a figure rosse opera dei Manieristi, quali Myson (presente nella tomba 75 e affiancato da una oinochoe a figure nere e fondo bianco attribuibile al Pittore di Edimburgo) e il Pittore di Pan (ben documentato nella necropoli, in particolare nelle tombe 17, 67 e 71). Essi sono seguiti dagli esemplari dei Primi Manieristi, quali il Pittore dei Porci – del quale sono attestati diversi vasi, segnalati soprattutto nelle tombe 6 (*fig. 5, 1-2*), 23 e 26 – e il Pittore del Frutteto (tomba 73), e dei Tardi Manieristi, quali il Pittore di Efesto (tombe 77 e 128) e il Pittore del Duomo, ben documentati nelle altre necropoli della Peucezia (Ruvo, Gravina e Ceglie) e in Messapia.[15] Tali manufatti sono affiancati in questi primi decenni del V secolo dai vasi più tardi a figure nere, tra i quali sono diffusi in gran numero soprattutto le kylikes del Leafless Group (un esemplare nelle tombe 23 e 40), le kylikes e i cup-skyphoi del Gruppo di Haimon (un esemplare nella tomba 71, due nella tomba 15 e tre nella tomba 23) e le oinochoai del Pittore di Athena (documentate nelle tombe 16, 23 e 68).[16]

Durante la prima metà e i decenni centrali del V secolo i corredi, sempre dominati dalla forma principale del cratere a colonnette, includono altri vasi attici, quali le lekythoi a corpo cilindrico a figure rosse prodotte nelle officine dei Pittori di Berlino (tomba 15) e di Bowdoin (di quest'ultimo sono attestate anche le "*black lekythoi*", ossia la versione a vernice nera con teoria di palmette, linguette o meandro sulla spalla, rinvenute nelle tombe 15, 23, 67, 71, 78), accanto alle quali si diffondono anche quelle dei Pittori di Providence e di Achille, in seguito imitate nel Ceramico di Metaponto.[17] Piuttosto noti nei corredi di Rutigliano sono anche gli esemplari a fondo bianco realizzati nella bottega del Pittore di Aischines (tombe 24 e 73) e quelli analoghi "di serie" a fondo bianco con palmette, corimbi e meandri dipinti nella tecnica a figure nere, creati nell'officina del Pittore della Megera, ampiamente attestati nei contesti peucezi e messapici.[18] Nei decenni centrali del V secolo trovano larga diffusione anche i manufatti ceramici dell'officina del Pittore di Pentesilea, soprattutto skyphoi (*fig. 6, 1-2*), askoi e kylikes (*fig. 6, 3-4*), attestati in abbondanza nel Piceno e nell'Etruria padana, ma anche negli altri insediamenti peucezi (soprattutto Gravina-Botromagno e Ruvo). Si pensi, ad esempio, al corredo della tomba 67, che ha restituito ben quattro kylikes e tre askoi prodotti nella bottega dell'artista, affiancati da un cratere a colonnette dipinto da un artista della cerchia del Pittore di Pan, vasi a vernice nera e da contenitori metallici, quali un'olletta ariballica, un bacile a pareti verticali e una patera con ansa a kouros.[19] Accanto a queste ceramiche di serie circolano anche alcuni esemplari di buona qualità prodotti in affermate botteghe ateniesi: si pensi ai vasi di Polion (tombe 24 e 77) ai quali si affiancano quelli attribuibili a Polignoto e agli artigiani afferenti al suo gruppo, al Pittore dei Niobidi e alla sua cerchia, che introducono nuove forme, ossia il cratere a volute (tombe 16 e 78) e l'anfora con anse ritorte (tomba 77), raffiguranti scene mitologiche dal significato complesso. Tuttavia, anche in questa fase, continuano ad essere documentati i crateri a colonnette realizzati da ceramografi di buon livello (Pittori di Efesto e del Duomo), accanto ai quali si trovano anche gli skyphoi dei Pittori di Lewis (tomba 18) e di Penelope (tomba 77), le pelikai del Pittore di Kleophon (tombe 3 e 68) e le kylikes dei Pittori di

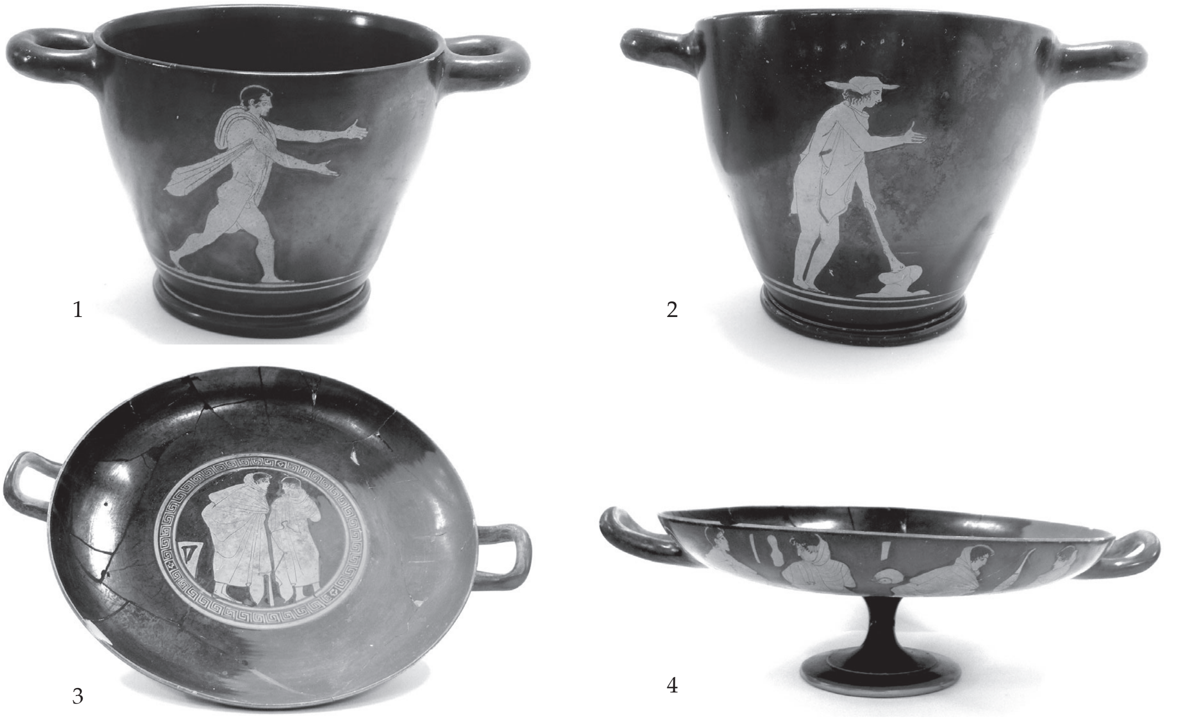


Fig. 6. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio. Vasi della bottega del Pittore di Pentesilea: 1-2) Coppia di skyphoi dalla tomba 78/1977; 3) Kylix dalla tomba 6/1976; 4) Kylix dalla tomba 67/1977. Decenni centrali del V secolo a.C. (da Andar per mare *1998, cat. 26.3-26.4; da Montanaro 2015, fig. 148; da Lo Porto 1978, tav. LX,1; immagine elaborata dall'Autore).*

Eretria e di Calliope, dei Pittori di Marlay, del Coperchio e di Karlsruhe (tombe 24, 77, 78), ampiamente attestati in ambito peucezio (Ruvo, Gravina, Ceglie, Monte Sannace) e in Messapia.[20]

Nella seconda metà del V secolo a.C., i corredi di Rutigliano esibiscono anche i primi vasi realizzati nelle officine dei ceramisti magnogreci, con un panorama di forme piuttosto articolato che caratterizza sia le tombe maschili sia quelle femminili, i quali sostituiscono in determinati casi le ceramiche attiche: si pensi, soprattutto, ai manufatti di maggiori dimensioni, come i crateri a volute, le anfore di tipo panatenaico e le pelikai, decorati da scene complesse, che si sovrappongono ai crateri attici. Sono ampiamente attestati gli esemplari protolucani, rappresentati dalle opere dei Pittori di Pisticci, del Ciclope, di Dolone, di Amykos, così come quelli protoapuli, presenti specialmente con i vasi del Pittore della Danzatrice di Berlino (si vedano i sette esemplari nella tomba 24) e del Pittore di Sisifo, che dipingono sia crateri a volute sia crateri a colonnette e a campana con scene mitologiche complesse, ai quali si aggiungono le anfore di tipo panatenaico, le hydriai, le oinochoai e le lekythoi, affiancati dai vasi attici minori (kylikes, skyphoi e lekythoi) con scene di genere o di carattere dionisiaco. Tuttavia, anche in questo periodo, non mancano alcuni rari vasi di produzione ateniese, dovuti all'opera di ceramografi raffinati che sviluppano temi di notevole impegno sotto l'aspetto compositivo: il riferimento va soprattutto alle due lekanides attribuibili alla Maniera del Pittore di Meidias rinvenute nelle tombe gemelle 9 e 10, riferibili agli anni finali del V secolo.[21]

Le tombe maschili: caratteri generali

Prima di passare a descrivere in maniera sintetica alcuni dei complessi maschili più significativi, appare opportuno tracciare per grandi linee quelle che sono le caratteristiche principali che contraddistinguono tali contesti, tenendo ben presente che si tratta di un quadro preliminare e ancora incompleto, basato sull'analisi di un determinato gruppo di complessi. Nella maggior parte dei corredi che accompagnano le sepolture più antiche (seconda metà del VI – primi decenni del V secolo a.C.) sono inserite le armi in ferro, quali le cuspidi di lancia e di giavellotto, che qualificano il defunto come guerriero, ma soprattutto come personaggio eminente all'interno del proprio gruppo per il valore dimostrato in guerra. A tal proposito, per rafforzare il rango e la virtù eroica di quest'ultimo, nei contesti più significativi compare la spada in ferro (tombe 23, 40, 71, 73), dotata di un significativo potere di evocazione del prestigio conseguito mediante il combattimento individuale.[22] Tuttavia, nei corredi riferibili ai primi decenni del V secolo a.C. iniziano a comparire alcuni elementi in bronzo della panoplia oplitica, quali il cinturone (tombe 71 e 73), lo scudo, probabilmente in legno e cuoio rivestito da lamine di bronzo o ferro, del quale sono state rinvenute le applicazioni interne in bronzo o ferro (tombe 71 e 73), e lo *Schildband* (tomba 73). Si tratta, dunque, di manufatti che accrescono ulteriormente il prestigio del defunto all'interno del proprio gruppo dominante e della comunità. Piuttosto scarno appare invece l'apparato degli ornamenti personali rappresentato da uno o due fibule in ferro e, in rari casi, da una grande fibula in bronzo ad arco semplice con lunga staffa desinente in un apofisi conica (tomba 40), ampiamente diffusa nei contesti peucezi. Tuttavia, nei contesti dei primi decenni del V secolo non mancano sepolture che mostrano un complesso di ornamenti più ricco, composto da un gruppo di fibule in argento a doppio arco, anch'esse note in ambito peucezio, e semplici vaghi o pendenti in ambra intagliati raffiguranti protomi femminili e teste di satiro, come nella tomba 23.[23]

Se si passa ad esaminare il complesso vascolare, le tombe maschili presentano un corredo sostanzialmente omogeneo a quello delle sepolture femminili con alcune varianti, come si vedrà. Le ceramiche indigene sono scarsamente documentate ormai ridotte a poche forme. I vasi subgeometrici sono attestati esclusivamente dal vaso cantaroide o dalla scodella monoansata, mentre la ceramica da fuoco comprende la brocca dal corpo globoso (la *chytra* detta anche "pentolino rituale") e dalla pentola (la *lopas*). Continua ad essere presente la ceramica acroma, ormai lavorata al tornio, con stamnoi, mortai, coppe e coppette su piede, brocche e boccali monoansati. Aumentano, invece, in maniera considerevole i vasi a fasce (soprattutto oinochoai, brocche, vasi cantaroidi, coppe e coppette e il *kothon*) e quelli in stile misto (in particolare stamnoi, oinochoai, vasi cantaroidi, brocche), di solito con un esemplare per forma. È utile sottolineare come al vaso cantaroide subgeometrico viene spesso associata la brocca (acroma, a vernice bruna o a vernice nera), che costituiscono la cosiddetta "coppia rituale", composta da un vaso di grandi dimensioni per contenere (l'olla, lo stamnos, l'anfora, forme che segnalano la ricchezza del defunto) e uno più piccolo, utilizzato per attingere e per versare).[24]

Ma sono soprattutto i vasi d'importazione a rivestire un ruolo fondamentale all'interno dei contesti, tanto che accanto all'inumato (o nel ripostiglio) viene deposto un vero e proprio servizio da banchetto che sancisce l'adesione del defunto e del suo gruppo all'ideologia del simposio greco. Prevale la ceramica attica a figure nere col cratere a colonnette che funge da elemento centrale e principale, spesso affiancato dalle forme atte a contenere, quali lo skyphos, il cup-skyphos, la kylix e la lekythos (con un esemplare ciascuno nei corredi più antichi, come nelle tombe 40, 71 e 73), mentre i vasi per versare sono rappresentati dalle oinochoai a vernice nera o a vernice bruna, spesso in coppia. In alcuni casi, al cratere a figure nere è associato quello a vernice nera di produzione laconica (tombe 40 e 71). Ben presto il cratere a colonnette a figure nere viene sostituito da quello a figure rosse che continua ad essere associato ai vasi a figure nere, specialmente la kylix, lo skyphos ed il cup-skyphos, in un caso presenti con due esemplari per forma (tomba 23). Nei corredi maschili continuano ad essere attestate le coppe di tipo ionico (kylikes B2) che nella maggior parte delle sepolture sono presenti con più esemplari (fino a tre), secondo una consuetudine di iterazione che può essere intesa come un modo per sottolineare la ricchezza e il potere di acquisto del defunto.[25] La ceramica a vernice nera è sicuramente quella meglio attestata dal punto di vista quantitativo, con esemplari sia di importazione attica sia di produzione coloniale: le forme maggiormente documentate, in alcuni casi iterate, sono la kylix tipo C Bloesch, lo skyphos di tipo attico e corinzio, il cup-skyphos tipo A, l'oinochoe, l'olpe, la lekythos, le coppe e le coppette monoansate, la lucerna monolicne. A queste si affianca anche la lekythos con corpo cilindrico a vernice nera e spalla risparmiata decorate da palmette o motivi a goccia (presente nelle tombe 23, 40 e 71).[26]

Non meno significativa deve essere considerata la presenza del vasellame metallico e degli strumenti in ferro connessi al sacrificio e al banchetto, soprattutto per le numerose implicazioni sociologiche che sottendono. Il primo comprende bacini (semplici o ad orlo perlinato), lebeti, patere e colini con manico desinente a testa di oca, patere con manico antropomorfo, oinochoai trilobate, ollette ariballiche e il *kothon* tripode, mentre gli spiedi, i coltelli, la grattugia, i tripodi, i graffioni e la *machaira* fanno parte dello strumentario in ferro. E proprio la presenza del lebete o del bacile, associata agli spiedi e ai graffioni, rimanda alla cottura dei cibi carnei (per bollitura il primo, per arrostimento i secondi) e sembra alludere chiaramente alla pratica del banchetto eroico – di reminiscenze omeriche – incentrata sul consumo conviviale del vino e delle carni. Queste ultime, inoltre, mangiate durante il simposio, sono il frutto di un sacrificio, ossia una "messa a morte rituale" confermata dalla presenza (rara) della *machaira* (tombe 23 e 40), il coltello sacrificale utilizzato per sgozzare e squartare ritualmente l'animale immolato.[27] Ancora più interessante è l'associazione bacile/brocca (totalmente in bronzo, come nella tomba 23; oppure in bronzo e ceramica, come nella tomba 40), restituita da alcuni corredi, che costituisce la cosiddetta "coppia funzionale". Essa, infatti, era utilizzata nel mondo omerico e classico per le abluzioni parziali da compiersi di solito prima e dopo il pranzo oppure dopo il bagno o, ancora, in occasione di pratiche sacrificali. Tuttavia, nel contesto funerario, tale presenza deve essere intesa come connessa alla cerimonia della *lustratio* dei partecipanti al rito funebre o del defunto.[28]

Nei decenni centrali e nella seconda metà del V secolo a.C., i corredi delle tombe maschili sono molto più articolati rispetto alle fasi precedenti e sono caratterizzati da un notevole incremento delle ceramiche, del vasellame metallico, degli strumenti per il banchetto, nonché degli oggetti di ornamento personale. Anche in questo periodo, le armi risultano essere i principali indicatori del sesso e del ruolo ricoperto in vita dal defunto, accompagnate dagli strigili in bronzo, attestati in coppia nelle sepolture più rilevanti. Alle consuete coppie di cuspidi di lancia e di giavellotto in ferro si aggiungono, soprattutto nei corredi più prestigiosi, i preziosi elementi in bronzo componenti la panoplia oplitica, come i cinturoni con ganci complessi (tombe 3, 9, 11, 19, 24, 38, 77), spesso ritrovati anche in coppia (si vedano le tombe 24 e 77), l'elmo di tipo corinzio (tomba 24) o quello apulo-corinzio (tombe 3, 11, 19, 77) e la coppia di schinieri anatomici, legati all'ideologia militare e alle tipologie di armi più raffinate che rappresentano gli individui di rango sociale più elevato (*fig. 7, 1-2*).[29] Continua, inoltre, a perdurare l'uso della spada in ferro con guardamano a crociera (tombe 15, 24 e 77), spesso rivestita del fodero in cuoio, legno e bronzo (tomba 15), e dello scudo, di cui sono stati ritrovati i resti delle applicazioni interne in cuoio, bronzo e ferro (tombe 24 e 77), ai quali si aggiungono i corpetti in cuoio per la protezione del petto (tombe 11 e 24).

Per quanto concerne il corredo vascolare, le ceramiche subgeometriche sembrano ormai aver lasciato definitivamente il posto (tranne qualche rara presenza del vaso cantaroide) alle produzioni a fasce (soprattutto vasi cantaroidi, oinochoai, brocche, coppe, piatti, ai quali si aggiungono il *kothon* e la lekythos) e a quelle in stile misto, spesso decorate anche da motivi figurati (stamnos, oinochoe, vaso cantaroide, *kothon*), quasi sempre iterate nei complessi più ricchi. Sono ancora presenti i vasi acromi (mortai, boccali monoansati, brocche, coppette e stamnoi) e

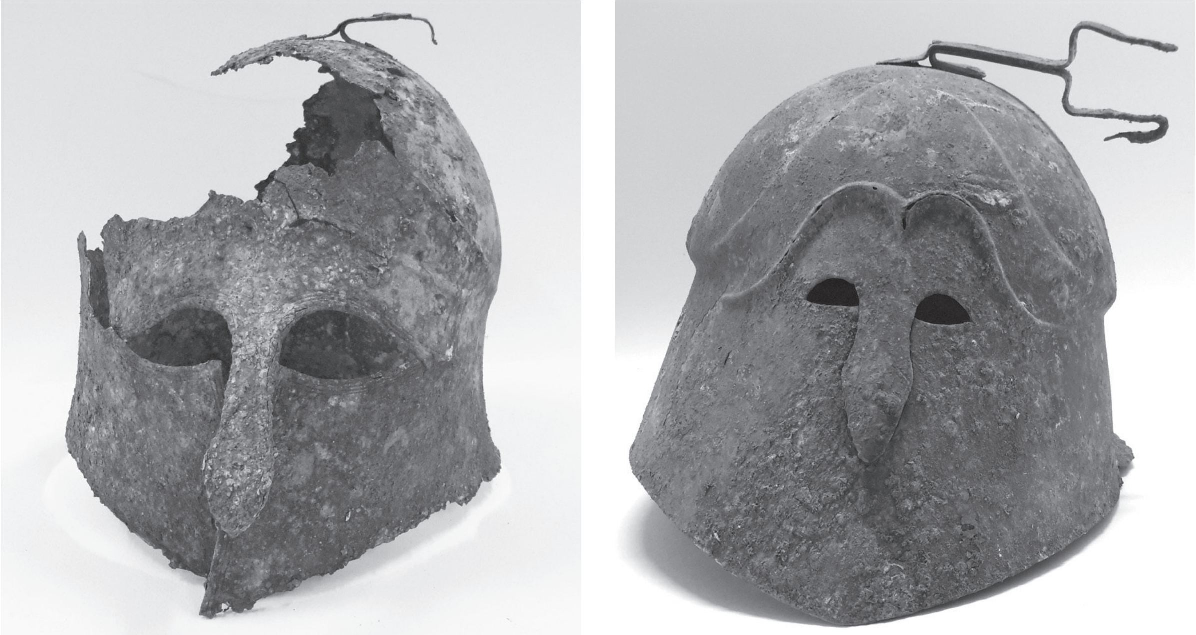


Fig. 7. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: 1) elmo in bronzo di tipo corinzio dalla tomba 24/1976; 2) elmo in bronzo apulo-corinzio dalla tomba 77/1977. Terzo venticinquennio del V secolo a.C. (da Montanaro 2020, fig. 1 e da Montanaro 2021, fig. 2; immagine elaborata dall'Autore).

quelli da fuoco (la *chytra* e la *lopas*). Ampiamente attestata è la ceramica attica a figure rosse che fa registrare un notevole aumento sia dal punto di vista quantitativo sia per la varietà delle forme, che compongono un vero e proprio servizio da banchetto insieme ai vasi a vernice nera. Continua ad essere documentata la ceramica attica a figure nere, sebbene con esemplari sporadici, come la coppia di cup-skyphoi attribuibili al Lancut Group restituita dalla tomba 15, attestati anche in altre sepolture di Rutigliano (si veda la tomba 55/1978).[30] Elemento centrale rimane il cratere a colonnette attico che nei corredi più recenti è affiancato o sostituito dal cratere a volute (tomba 78), mentre nei contesti dell'ultimo trentennio predomina il cratere a volute o a colonnette di produzione protoitaliota (tombe 9, 11, 24). Tra le altre forme maggiormente diffuse della ceramica attica a figure rosse, spesso iterate nello stesso corredo, vi sono le kylikes su alto stelo o su piede, generalmente decorate da scene a carattere dionisiaco, la lekythos standard a corpo cilindrico o quella ariballica (entrambi presenti nelle tombe 24 e 77), le oinochoai, le pelikai, gli skyphoi (spesso in coppia, come nella tomba 78), gli askoi e il rhyton configurato. Ad essi si affiancano anche le lekythoi a figure nere e fondo bianco e quelle analoghe decorate con motivi geometrici e fitomorfi, attribuibili alla bottega del Pittore della Megera, attestate, queste ultime, anche con diversi esemplari nello stesso corredo.[31]

In tali contesti compaiono anche alcune classi ceramiche e determinate forme che, al momento, sembrano essere documentate solo nei corredi maschili. Si tratta del *chous* attico con decorazione a figure rosse sovraddipinta (attestato nelle tombe 15, 22, 38, 78) che, per la sua forma deputata ad attingere e a versare il vino, costituisce un componente fondamentale del servizio da banchetto deposto nelle sepolture aristocratiche indigene degli adulti. Come suggerisce K. Mannino, la provenienza da tali sepolture induce pertanto ad escludere che essi potessero evocare le feste dionisiache, ma che venissero scelti in quanto l'insieme forma/immagine si configurava come un "elemento simbolico" del linguaggio funerario. Per tali motivi, è molto probabile che l'abbinamento forma/immagine richiamasse agli acquirenti il legame fra la bevanda inebriante e Dioniso, il dio che l'aveva donata agli uomini.[32] L'altra classe è quella dei piatti attici su alto piede decorati con ruota sovraddipinta nella depressione centrale e motivi fitomorfi sul bordo, un tempo considerati prodotti esclusivamente per il commercio attico nell'alto Adriatico (con testimonianze soprattutto da Spina e da Numana), ampiamente documentati anche a Rutigliano (presenti in coppia nelle tombe 3, 24, e 77; un esemplare è nella tomba 9).[33]

Anche per la ceramica a vernice nera (attica, coloniale e di imitazione locale) si registra un notevole incremento sia per il numero degli esemplari sia per la varietà delle forme, a cui si aggiunge una marcata iterazione di queste ultime, rispetto ai corredi delle fasi precedenti, per sottolineare la ricchezza del defunto (nelle tombe 77 e 78 vi sono almeno quattro-cinque esemplari per forma). Sono attestati vasi per attingere e per versare, quali le oinochoai, le olpai, le brocche, e quelli per bere o contenere, quali gli skyphoi, i cup-skyphoi, kylikes, piatti, coppe e coppette, kantharoi, lekythoi ariballiche, gutti, askoi e lucerne). A questi si affiancano le lekythoi e le anfore con corpo a vernice nera e spalla e collo risparmiati, decorati con motivi geometrici o fitomorfi e i kantharoi con decorazione sovraddipinta della classe di Saint Valentin.[34]

Per quanto concerne il vasellame in bronzo, il panorama delle forme rimane sostanzialmente inalterato, ma si registra un deciso aumento degli esemplari nei corredi. Sono documentati il colino e la patera con manico a testa di oca, il lebete con maniglie mobili, i bacini con e senza anse, l'olletta ariballica, la patera con manico antropomorfo e il *kothon*, già presenti nei contesti precedenti, ai quali si aggiungono l'oinochoe trilobata semplice o con attacchi figurati, l'oinochoe forma 8, le brocche di produzione locale e i tripodi; mentre non sembra più essere attestato il bacile ad orlo perlinato. Anche per i manufatti in bronzo si assiste all'iterazione delle forme, soprattutto delle ollette ariballiche, ma anche dei bacini e dei lebeti, spesso presenti in coppia nelle sepolture più ricche (tombe 24, 77, 78). Lo strumentario in ferro, al contrario, rimane sostanzialmente inalterato rispetto ai corredi più antichi con la sola aggiunta della graticola e del *thymiaterion* con piattello (tombe 24 e 77).

Per quanto riguarda gli ornamenti personali, è attestato un aumento soprattutto delle fibule, sia di quelle in ferro, ma anche di quelle in argento con una varietà di tipologie, organizzate in un complesso apparato nei contesti più ricchi (si veda la tomba 9). Di queste ultime sono documentate specialmente le fibule ad arco semplice con lunga staffa e apofisi terminale e quelle a doppio arco (bifido o anche tripartito). Nell'ardiglione di questi manufatti sono spesso infilati dei grossi vaghi in ambra di forma discoidale o sferica, ma non mancano anche protomi umane finemente intagliate. Si registra, inoltre, un aumento considerevole degli ornamenti in ambra, attestati soprattutto da vaghi di forme diverse, ma anche da protomi figurate rappresentanti teste femminili, satiri o animali, spesso assemblate a formare complesse collane. In casi eccezionali (tomba 9), sono presenti anche grandi pendenti (forse di cintura) finemente intagliati, rappresentanti figure femminili o esseri mitologici, realizzati da officine aperte in loco o da artigiani itineranti per soddisfare le esigenze e le richieste dei committenti aristocratici indigeni.[35]

ALCUNI CORREDI MASCHILI

Tra i complessi maschili più antichi spicca, senza dubbio, la tomba 40, appartenente ad un giovane individuo collocato in posizione rannicchiata in un sarcofago, che ha restituito un corredo riferibile alla seconda metà del VI secolo a.C. Pochi sono i vasi in bronzo, costituiti principalmente da un bacino ad orlo perlinato di produzione etrusca e da un colino con manico desinente a testa di oca di produzione locale. Decisamente più ricco è il servizio ceramico per il simposio, composto da un numero esiguo di vasi indigeni (riferibili alla classe subgeometrica peucezia e a quelle a fasce e stile misto) e da numerosi contenitori di produzione coloniale e di importazione greca a figure nere. Tra questi si distingue il cratere a colonnette attribuito al Gruppo di Leagros (raffigurante Dioniso e Arianna tra Satiri sul lato principale e il giardino delle Esperidi su quello opposto), affiancato da uno skyphos con scena di *komos* assegnato al CHC Group, da una kylix ad occhioni del Leafless Group e da una lekythos con cavalieri. Ad esso si accompagnano tre coppe ioniche, vasi a vernice nera e un raro cratere a colonnette a vernice nera di produzione laconica, attestato anche nella tomba 71 (*fig. 8*).[36]

Ai primi decenni del V secolo appartiene il contesto della tomba 23, che sottolinea il ruolo militare del defunto con la presenza delle armi in ferro, costituite da una spada con guardamano a crociera, cuspidi di lancia e di giavellotto e due lunghi coltelli, ai quali si aggiungono gli attrezzi per l'arrostimento delle carni (tripode, spiedi e *kreagra*). Piuttosto ricco è il servizio dei vasi metallici che comprende un lebete a pareti verticali e anse a maniglie mobili di produzione peloponnesiaca, un grande bacino con anse a maniglia fisse, il consueto colino con manico desinente a testa di oca e le tre ollette ariballiche realizzati in officine locali, ai quali si aggiungono un altro bacino con anse ad anello fuso con nodo centrale e attacco a placca con testa leonina, di probabile produzione ateniese, ed un'oinochoe trilobata, anch'essa fabbricata in botteghe locali (*fig. 9*).[37] Molto consistente è anche il gruppo degli ornamenti personali che include sei fibule in argento del tipo a doppio arco, consuete nelle necropoli peucezie, e diversi vaghi in ambra, due dei quali configurati a protome femminile, riferibile alla bottega del "Maestro del Guerriero alato", e a piccola rana. Inizia a comparire la ceramica attica a figure rosse, in questo caso rappresentata dal

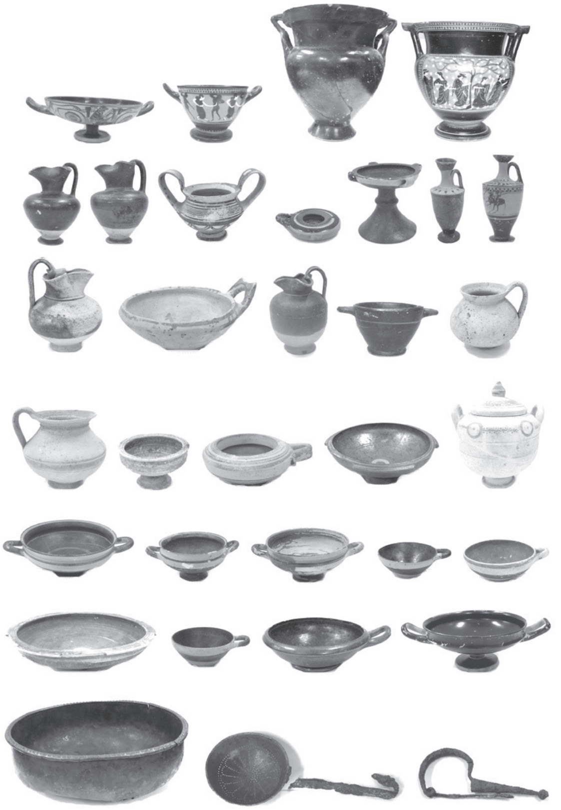


Fig. 8. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: corredo della tomba 40/1976, seconda metà del VI secolo a.C. (da Lo Porto 1977, tav. CVI,1 e Tarditi 1996a, figg. 18, 76, immagine elaborata dall'Autore).

cratere a colonnette con scena di simposio, attribuibile al Pittore del Porco, e da un'oinochoe a bocca rotonda "forma Beazley 8a" raffigurante un satiro e ascrivibile al Pittore di Pan. Sono ancora documentati numerosi vasi attici a figure nere che comprendono un'oinochoe del Pittore di Athena con Dioniso, due cup-skyphoi del Pittore di Haimon, una kylix ad occhioni ed una kylix attribuibili al Leafless Group e, infine, una kylix tipo band-cup con decorazione vegetale e floreale, riconducibile alla produzione più recente dei Piccoli Maestri (*fig. 10*).[38]

Significativo è il contesto della tomba 71 (databile al secondo venticinquennio del V secolo a.C.) nel quale compaiono, accanto alle armi in ferro, anche alcuni elementi in bronzo pertinenti alla panoplia post-oplitica che sottolineano il rango aristocratico del defunto. Esso, infatti, ha restituito una serie di cuspidi di lancia e di giavellotto in ferro con immanicatura a cannone, una spada e un lungo coltello, mentre tra le armature in bronzo spiccano un cinturone a fascia bassa e soprattutto uno scudo in materiale deperibile (probabilmente composto da legno e cuoio) di cui rimangono alcune staffe in bronzo della decorazione interna. Nel corredo vascolare, nel quale sono presenti pochissimi esemplari di produzione indigena (due coppette monoansate), prevalgono le ceramiche attiche, con vasi tardi a figure nere e il cratere a colonnette a figure rosse, quest'ultimo affiancato da quello a vernice nera laconico. Il complesso da simposio si distingue soprattutto per il numero consistente delle kylikes a vernice nera (ben cinque), per una rara oinochoe a becco a vernice bruna con decorazione fitomorfa di produzione attica e per alcuni vasi riferibili al Corinzio Tardo III (una pisside cilindrica ed una kotyle miniaturistici) ben attestati a Rutigliano, mentre risultano del tutto assenti a Taranto. Si tratta di un fenomeno forse spiegabile con una distribuzione che prevede un percorso diretto, adriatico, come dimostrano i rinvenimenti di vasi tardo-corinzi effettuati in Messapia, concentrati soprattutto nei centri indigeni posti sulla costa adriatica. Tra le ceramiche figurate risalta il cratere a colonnette attico a figure rosse, attribuibile alla cerchia del Pittore di Pan (480-470 a.C.), con scena di palestra in cui trovano posto un suonatore di flauto ed un allenatore per le gare sportive, mentre sul lato secondario è dipinta una porta chiusa con un chiaro riferimento all'ingresso dell'Ade. Ad esso si aggiungono un'anfora campana a figure nere, un cup-skyphos attico ascrivibile al Pittore di Haimon ed una lekythos attica a vernice nera con palmette in nero sulle spalle.[39]

Simile al precedente è la composizione del corredo della tomba 73, anch'essa riferibile ai primi decenni del V secolo, che si distingue specialmente per gli elementi che caratterizzano l'equipaggiamento militare del defunto: le armi in ferro

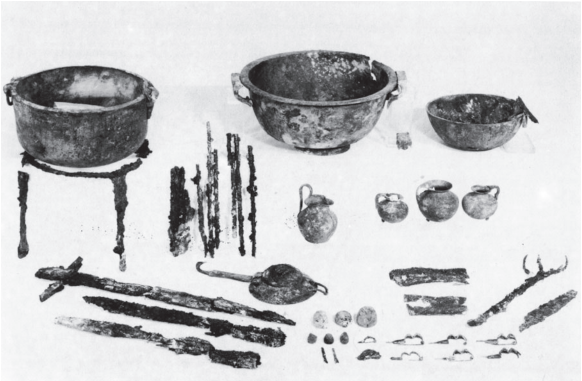


Fig. 9. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, corredo della tomba 23/1976 (secondo venticinquennio del V secolo a.C.): vasi, strumenti metallici e ornamenti personali (da Montanaro 2015, fig. 60).

includono cuspidi e puntali di lancia e giavellotto, assieme ad un grosso coltello, alle quali si affianca un cinturone in bronzo a fascia larga, mentre è del tutto eccezionale la presenza di un bracciale di scudo in bronzo, al quale si aggiungono le staffe pertinenti alla decorazione interna del manufatto per la difesa. Il corredo vascolare è contraddistinto dalla ceramica a vernice nera (quattro kylikes, due skyphoi, una coppetta monoansata, un'olpe ed una brocca), due coppe ioniche, un *kothon* di imitazione corinzia e da una lekythos attica a figure nere e fondo bianco del Pittore di Bowdoin. Sono presenti solo tre vasi indigeni (una coppetta monoansata, un vaso cantaroide ed uno stamnos a fasce e stile misto), mentre tra i bronzi vi sono un'olletta ariballica, una patera e un colino di produzione locale, entrambi con manico a testa di oca. Il vaso di spicco tra le ceramiche è rappresentato dal cratere a colonnette attico a figure rosse attribuibile al Pittore del Frutteto (480-470 a.C.), le cui opere sono ben attestate nei corredi della Messapia, che rappresenta sul lato principale Dioniso con corno potorio davanti al quale è un mulo.[40]

Molto interessante è anche il complesso restituito dalla tomba 15 (costituito da circa settanta oggetti), del tipo a sarcofago con ripostiglio, databile intorno alla metà del V secolo a.C., sebbene siano presenti materiali più antichi. Si tratta della sepoltura di un guerriero accompagnato dai resti di una spada con guardamano a crociera in osso ancora infilata nel suo fodero in bronzo e cuoio, di cui rimangono pochi frammenti, e da una cuspide di lancia in ferro. Piuttosto consistente è il gruppo dei manufatti metallici che comprende un lebete a pareti verticali ed anse a maniglie mobili, di produzione peloponnesiaca, e numerosi oggetti realizzati in officine locali, quali un bacino con anse a maniglia fisse, un altro bacino senza anse, tre ollette ariballiche, un colino ed una patera desinenti a testa di cigno, ai quali si aggiungono una grattugia e spiedi in ferro. Per quanto concerne le ceramiche, numerosi sono gli esemplari attici a figure rosse (un cratere a colonnette dei Manieristi Tardi, forse attribuibile al Pittore di Oreste, con scena di battaglia tra un cavaliere e due opliti, una lekythos con Eros che depone una corona su di un altare, probabilmente ascrivibile alla maniera del Pittore di Bowdoin, un *chous* sovraddipinto e uno skyphos con civetta), ai quali si aggiungono quelli a figure nere (una coppia di cup-skyphoi assegnabili al Lancut Group ed una lekythos a fondo bianco del Pittore della Megera). Davvero cospicuo è il gruppo delle ceramiche a vernice nera con forme per versare e bere (oinochoai, skyphoi e cup-skyphoi, kylikes e piatti su alto stelo, kantharoi, coppe concavo-convesse, olpe, *krateriskos*) tra le quali si distingue una raffinata lekythos tipo "black-bodied", inquadrabile nella produzione del Pittore Bowdoin. A questi si aggiungono, inoltre, un'anfora a vernice nera con spalla risparmiata decorata da punti e linee, attestata anche in altre tombe di Rutigliano, e un kantharos sovraddipinto della classe Saint Valentin.[41]

Meritano una particolare attenzione alcuni corredi maschili riferibili ai decenni centrali e alla seconda metà del V secolo a.C., contraddistinti da un complesso apparato di pregevoli elementi in bronzo relativi all'armamento difensivo del guerriero e facenti parte della panoplia post-oplitica, riservati a pochi individui. Tra queste sepolture eccelle il guerriero della tomba 77, deposto in una monumentale cassa litica di lastroni (m 1,40 x 0,85 x 0,85) con annesso ripostiglio, il quale era accompagnato dalle sue armature difensive: un elmo apulo-corinzio con *lophos* piegato ritualmente (*fig. 7, 2*), due cinturoni con ganci zoomorfi, una coppia di schinieri anatomici e resti di uno scudo, testimoniato dalla presenza di borchiette a forma di foglia lanceolata con gancio ad omega sulla sommità, pertinenti alle staffe della decorazione interna.[42] Si tratta della sepoltura di un guerriero appartenente ad una classe aristocratica che ostenta l'adesione ai modelli culturali ellenici, confermata dal ricco servizio per il simposio.[43] All'assimilazione di tale rituale si accompagna la diffusione di un vasto repertorio di immagini, che rimandano soprattutto a Dioniso e alla sua promessa di superamento della morte e di immortalità dell'anima. Tra queste spicca il cratere a colonnette attico a figure rosse attribui-

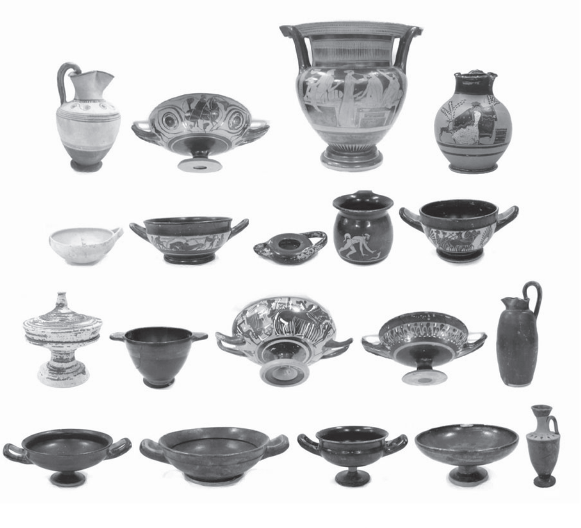


Fig. 10. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, corredo vascolare della tomba 23/1976. Secondo venticinquennio del V secolo a.C. (da Montanaro 2015, fig. 60).

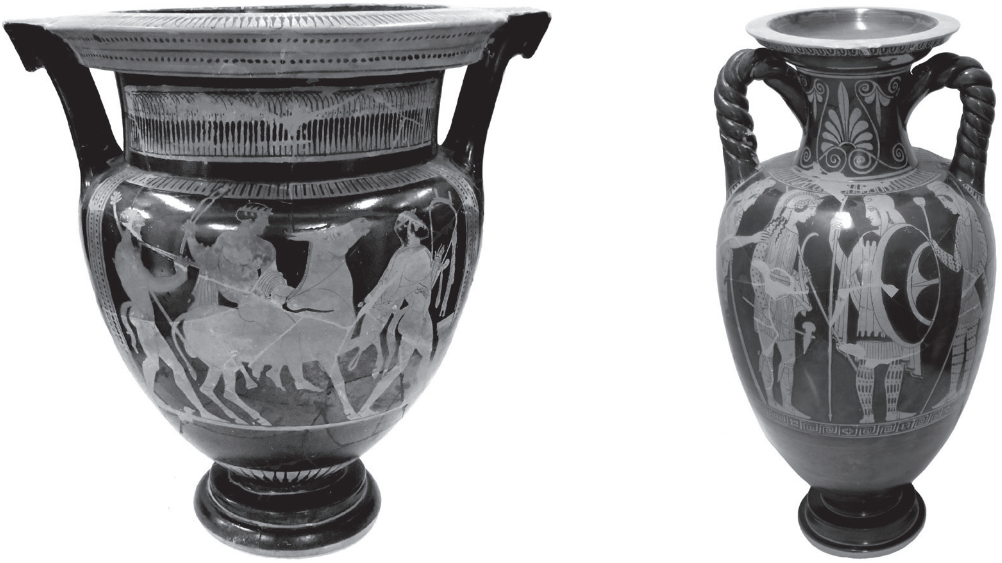


Fig. 11. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 77/1977, terzo venticinquennio del V secolo a.C.: 1) Cratere a colonnette attico a figure rosse del Pittore di Efesto raffigurante il ritorno di Efesto sull'Olimpo; 2) Anfora attica a figure rosse con anse ritorte del Pittore di Polignoto con Pentesilea e le Amazzoni (da Montanaro 2021, figg. 6 e 13; immagini elaborate dall'Autore).

bile al Pittore di Efesto che raffigura il ritorno di Efesto sull'Olimpo, a cavallo di un mulo (animale sacro a Dioniso) scortato da due satiri (*fig. 11, 1*). Tale scena è attestata su altri vasi provenienti dalla stessa necropoli, quali un cratere a colonnette del Pittore di Efesto rinvenuto nella tomba 128 e una pelike del Pittore di Kleophon dalla tomba 3 contenente resti incinerati.[44] Alla Cerchia di Polignoto è attribuibile un'anfora con manici ritorti (poco diffusa in Peucezia, nota invece in ambito tirrenico) che raffigura una scena di armamento di Pentesilea e delle Amazzoni, con le indomite guerriere che vestono abiti orientali e tuniche arricchite da numerosi particolari decorativi, avvolte in un clima di sospeso mistero e nell'atmosfera solenne propria delle opere di Polignoto (*fig. 11, 2*). Tra le ceramiche ateniesi spicca anche una lekythos attribuita al Pittore di Achille che raffigura Teti mentre porge un elmo al figlio Achille.[45] Si tratta di una scena allusiva al ruolo militare di prestigio, rivestito in vita dal defunto (si veda la posizione centrale ed enfatica dell'elmo che richiama l'oggetto reale deposto nella tomba), e alle imprese valorose da questo compiute, equiparate a quelle del mitico eroe (*fig. 12, 1*). Essa è riferita soprattutto alla speranza di condivisione e ad un desiderio di analogia con il destino ultraterreno proprio degli eroi epici o dei personaggi sovrumani che hanno compiuto simili gesta o che sono morti gloriosamente in battaglia (il concetto di "bella morte"), per sempre ricordati nella vita e nella memoria degli uomini. Al pari degli eroi sopra ricordati, il personaggio sepolto nella tomba di Rutigliano ha così superato in vita

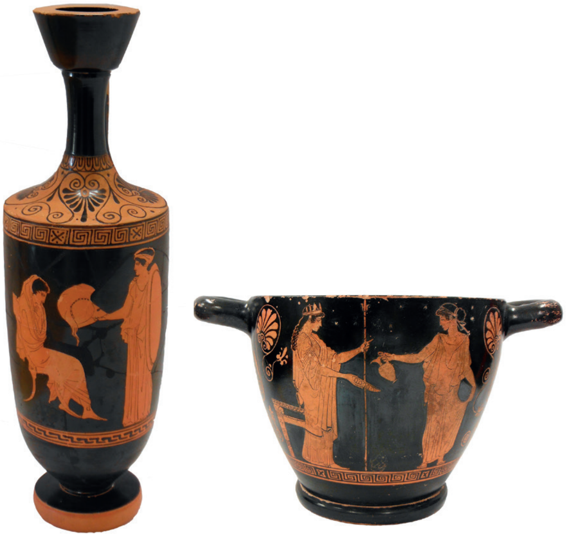


Fig. 12. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 77/1977, terzo venticinquennio del V secolo a.C.: 1) Lekythos attica a figure rosse del Pittore di Achille raffigurante Teti che dona le armi ad Achille; 2) Skyphos attico a figure rosse del Pittore di Penelope con scena di libagione (Foto dell'Autore, per gentile concessione del Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bari; da Peruzzi 2016, fig. 5; immagine elaborata dall'Autore).

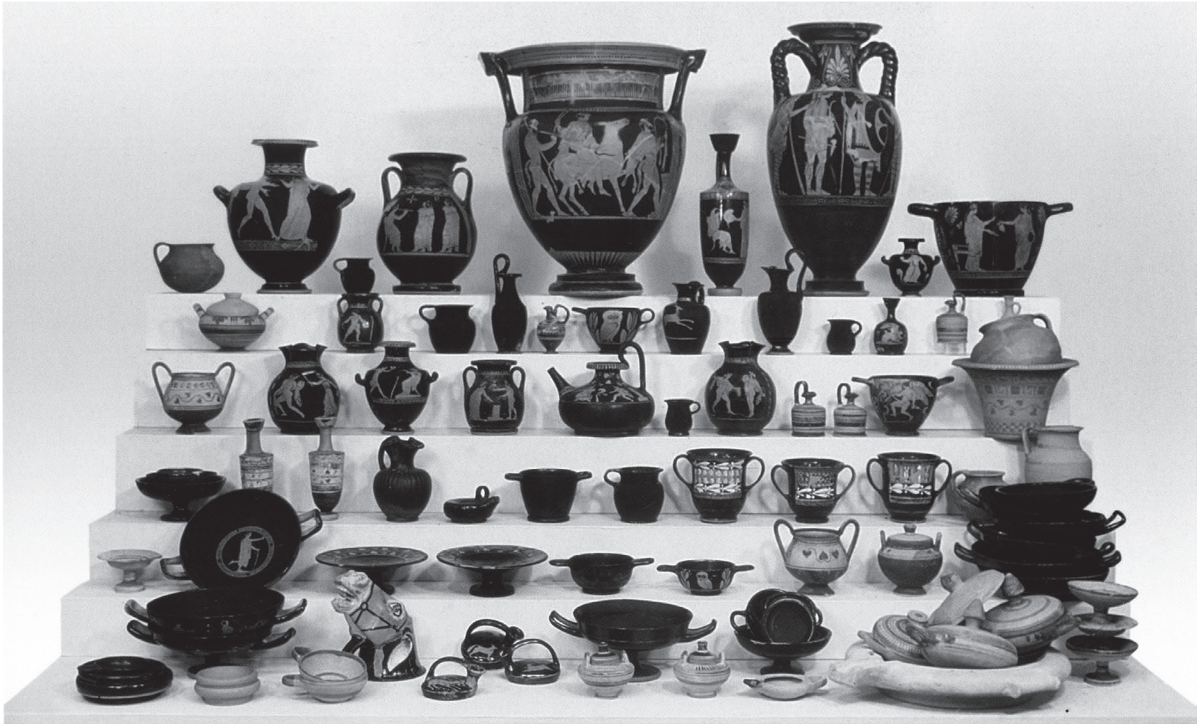


Fig. 13. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: corredo vascolare della tomba 77/1977, terzo venticinquennio del V secolo a.C. (da Montanaro 2015, Tav. XII,1).

prove che gli consentono di affrontare preparato il mistero della morte, offrendogli una speranza di immortalità.[46] Questa combinazione tra armature difensive di pregio e vasi attici (in seguito italioti) raffiguranti episodi con gli eroi del mito impegnati nel compiere imprese valorose o scene generiche che mostrano i momenti principali della vita del guerriero, ovvero la partenza per la guerra e il ritorno vittorioso, che alludono chiaramente alle gesta eroiche e ai combattimenti gloriosi cui ha preso parte il defunto, è attestata anche in altri prestigiosi corredi di Rutigliano, quali i complessi delle tombe 11 e 24, e della Peucezia (le tombe 4/1988 e 10/1999 di Gravina-Padre Eterno).[47]

Tra i vari manufatti di pregio restituiti dalla tomba 77, occupa un posto di rilievo lo skyphos attico a figure rosse attribuito al Pittore di Penelope con scena di offerta, utilizzato come contenitore di gusci di uova che, dunque, sottolineano in modo ancora più evidente l'aspirazione di "speranza di salvezza" e di "rinascita" nell'Aldilà da parte del defunto, già espressa dalle armi e dalle scene con gli eroi del mito dipinte sui vasi attici (*fig. 12, 2*).[48] D'altronde, è ben noto il legame delle uova con l'Orfismo e il loro significato simbolico di rinascita e di vita eterna, e la loro deposizione all'interno dei vasi appare una consuetudine per altro non inusuale nella stessa Rutigliano e nel resto della Peucezia.[49] Infatti, per il primo sito, analoghe testimonianze provengono dalla tomba 17 (con le uova contenute all'interno di una grande *lekanis* attica a vernice nera) e dalla tomba 24 (dove i gusci sono stati rinvenuti all'interno di un cratere a colonnette attico a figure rosse dei Manieristi Tardi). Per le altre attestazioni dalla Puglia centrale si ricordano, in maniera particolare, la tomba 5/2005 di Monte Sannace, appartenuta ad una bambina di otto anni vissuta intorno alla metà del IV secolo a.C., e alcune sepolture di Conversano.[50] Numerose deposizioni con gusci di uova nelle tombe sono documentate anche nelle necropoli lucane, risalenti al V-IV secolo a.C., di San Martino d'Agri e di San Brancato di Sant'Arcangelo (nella tomba 124 con le uova raccolte in uno skyphos, come nella tomba 77 di Rutigliano), e non mancano importanti testimonianze anche nelle sepolture italiche di Poseidonia.[51]

Il servizio da banchetto è completato da una serie di recipienti organizzati in un sistema complesso di forme funzionali di vasi per contenere, versare e bere il vino che comprende oltre 90 esemplari (*fig. 13*). Tra questi è possibile riconoscere i manufatti di fabbrica locale (kantharoi, stamnoi, pissidi), che ripropongono forme e decorazioni tradizionali della cultura peucezia,

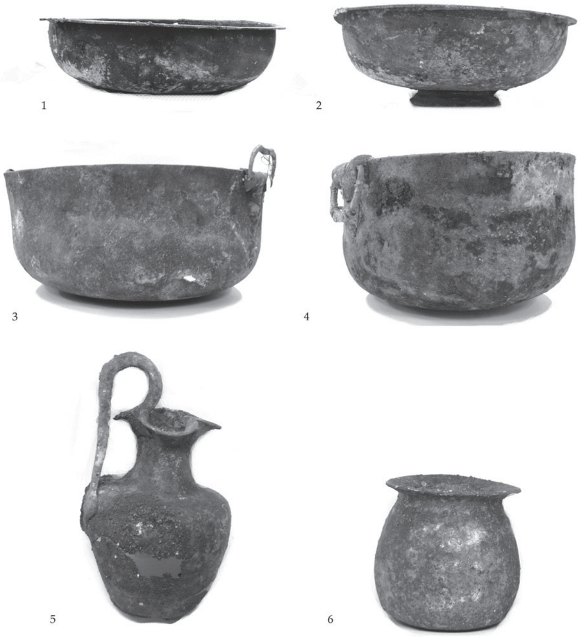


Fig. 14. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: vasi in bronzo dalla tomba 77/1977, terzo venticinquennio del V secolo a.C. (da Montanaro 2021, figg. 22-24; immagine elaborata dall'Autore).

esibite insieme ad una ricchissima serie di prodotti d'importazione greca (attica e italiota). Tra le ceramiche attiche si distinguono, inoltre, un *rhyton* attico a testa di mulo, attribuibile al Pittore di Eretria, e una serie di kylikes ascrivibili ai Pittori di Calliope, Eretria e Marlay, tutte caratterizzate da scene dionisiache che richiamano le cerimonie legate al simposio e al consumo del vino, un'oinochoe con cerbiatto ascrivibile a Polion e tre askoi che possono essere assegnati alla bottega del Pittore di Pentesilea, le cui opere trovano ampia diffusione nei corredi di Rutigliano.[52] Fanno parte di questo eccezionale contesto una coppia di lekythoi attiche a fondo bianco e motivi fitomorfi a figure nere, realizzate nell'officina del Pittore della Megera e ben attestate a Rutigliano (spesso rinvenute in coppia nelle sepolture) e nei contesti della Peucezia e della Messapia, e una coppia di piatti attici su alto piede decorati con ruota nella depressione centrale e motivi fitomorfi sul bordo.[53]

Al ricco servizio ceramico si aggiunge l'altrettanto cospicuo vasellame metallico che ripropone forme e strumenti utilizzati per la cottura delle carni, arrostite sugli spiedi, o bollite nei bacini su tripode e nei calderoni, in parte riferibili a officine locali, in parte a bronzisti greci o magnogreci ed etrusco-campani, come i due lebeti con pareti verticali e anse a maniglie mobili di produzione peloponnesiaca (*fig. 14, 3-4*), due bacini con anse a maniglie fisse realizzate localmente (*fig. 14, 1-2*), a ulteriore testimonianza delle ampie relazioni intrattenute dalla clientela aristocratica di Rutigliano nei decenni centrali del V secolo a.C. Ad essi si aggiunge il servizio per versare e mescere il vino, composto da un'oinochoe trilobata (*fig. 14, 5*) importata dall'area etrusco-campana, un'oinochoe forma Beazley 8a dalla Grecia (*fig. 14, 6*), un *kothon* con tripode da Corinto, una patera con ansa a kouros di produzione tarantina, ai quali sono associati una grande brocca trilobata, una coppia di colini con manico a testa di cigno e due ollette ariballiche realizzati in officine locali.[54] Di grande rilievo è anche la presenza di un nutrito gruppo di pregevoli balsamari in pasta vitrea di provenienza rodia (quattro oinochoai, una coppia di *alabastra* ed un *amphoriskos*), decorati con colori vivaci ed eleganti motivi geometrici, contenenti le preziose sostanze profumate per la preparazione del corpo del defunto (*fig. 15*), attestati anche nelle tombe 9, 16, 24, 68 e 78 della stessa necropoli. Suscita un particolare interesse il ritrovamento di resti di fibre vegetali (vimini), probabilmente pertinenti ad un paniere, documentati anche a Canosa (l'Ipogeo dei Vimini), ma soprattutto nell'abitato di Spina e in una tomba della necropoli di Valle Pega riferibile al V secolo.[55]

Alla stessa fase cronologica (terzo venticinquennio del V secolo a.C.) appartiene anche la tomba 78, del tipo a sarcofago con pareti intonacate e campite di rosso e ripostiglio adiacente, all'interno della quale è stato rinvenuto un inumato disteso in posizione supina con le gambe flesse. Esso era accompagnato dagli oggetti rela-

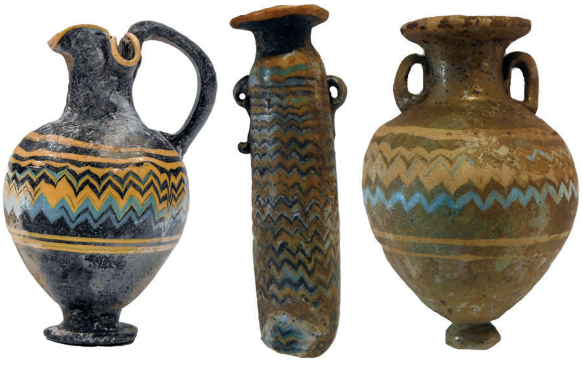


Fig. 15.. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: balsamari in pasta vitrea dipinta di provenienza rodia dalla tomba 77/1977, terzo venticinquennio del V secolo a.C. (Foto dell'Autore, per gentile concessione del Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bari).

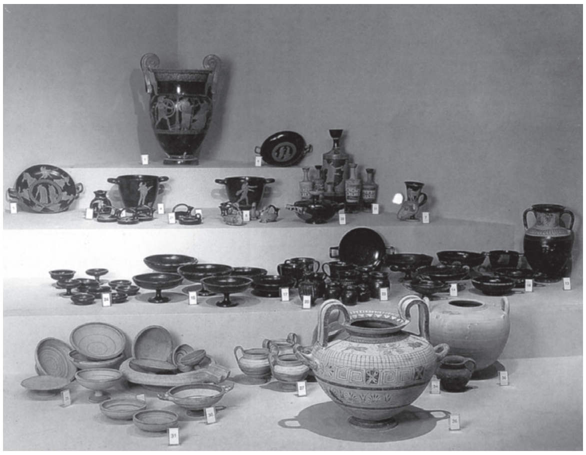


Fig. 16. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: corredo vascolare della tomba 78/1977, terzo venticinquennio del V secolo a.C. (da Montanaro 2015, fig. 61).

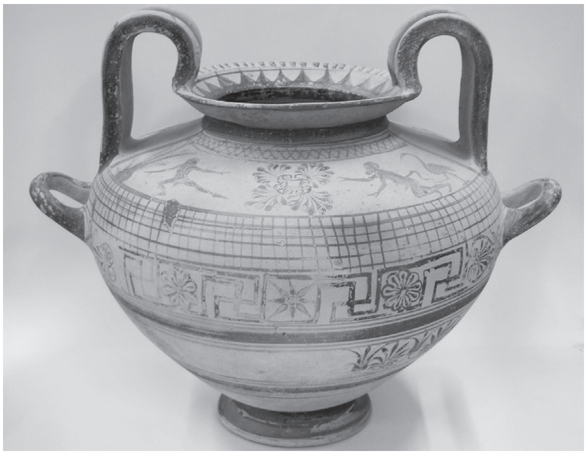


Fig. 17. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: nestoris a fasce e stile misto con decorazione figurata dalla tomba 78/1977 (da Andar per mare *1998, fig. 26.63, immagine elaborata dall'Autore).*

tivi al corredo personale (fibule in argento con ornamenti in ambra figurati – teste di satiro – o fibule in ferro), dallo strumentario da fuoco e dai reperti in bronzo più pregiati, mentre nel ripostiglio erano deposti la suppellettile ceramica e gli altri contenitori metallici di minor pregio. Piuttosto significativo appare il complesso vascolare, costituito da un cospicuo numero di ceramiche attiche e indigene relative al cerimoniale del simposio, che mostra una marcata reiterazione delle forme e una tendenza all'amplificazione che caratterizza l'esibizione funeraria delle comunità indigene (*fig. 16*). Certamente di grande interesse sono le scene raffigurate sui vasi attici a figure rosse, che attestano la diffusione di un vasto repertorio di immagini che rimandano ai complessi miti del mondo greco, tra le quali emerge il soggetto dipinto sul cratere attico, recentemente attribuito al Pittore dei Niobidi (in precedenza assegnato a Polignoto), che raffigura il gigante Tityos, armato di scudo circolare e corta spada, mentre insegue Leto nel tentativo di farle violenza, istigato da Era. Tra gli altri reperti ceramici di rilievo si distinguono una pregevole lekythos ascrivibile alla maniera del Pittore di Bowdoin (con una figura alata che insegue una figura femminile), un raffinato *rhyton* a testa di ariete forse attribuibile al Pittore di Eretria, una kylix con raffigurazione nel tondello e al di fuori (che trova confronti con un analogo esemplare da Falerii) assegnabile al Pittore di Londra E 777, accompagnata da un'altra kylix del Pittore di Calliope. Si segnalano, inoltre, un *chous* attico sovraddipinto, una coppia di skyphoi (*fig. 6, 1-2*) e tre askoi attribuibili alla cerchia del Pittore di Pentesilea, quattro lekythoi a fondo bianco dipinte con motivi geometrici e fitomorfi a figure nere, provenienti dalla bottega del Pittore della Megera e, infine, un'anfora a vernice nera con spalla e collo risparmiati su cui sono dipinte, a figure nere, linee e punti e una palmetta. Particolarmente ricco è il gruppo composto dalle ceramiche a vernice nera, caratterizzato da una reiterazione piuttosto marcata delle forme. Ne consegue che il servizio ceramico di importazione attica risulta organizzato in un sistema complesso di forme funzionali di vasi

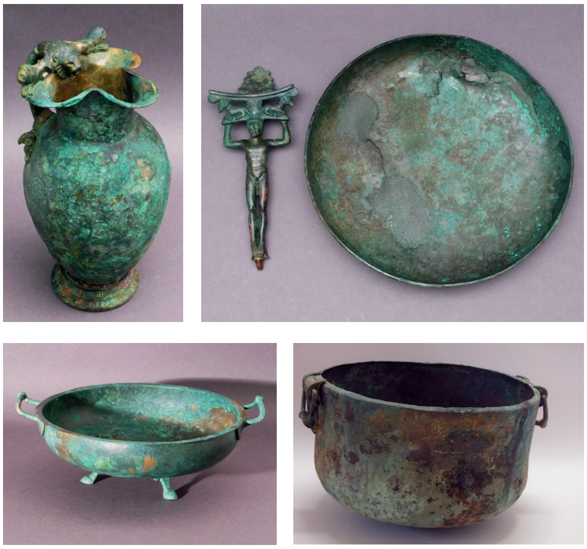


Fig. 18. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, vasi in bronzo dalla tomba 78/1977: 1) Oinochoe trilobata con ansa configurata di produzione corinzia; 2) Patera con manico antropomorfo di produzione magnogreca; 3) Bacino-podanipter di produzione locale; 4) Lebete di produzione peloponnesiaca (da Masiello 2016, figg. a pp. 18, 19, 20, immagini rielaborate dall'Autore).

per contenere, mescere e bere il vino, a cui si affiancano prodotti di fabbriche locali, tra i quali si distingue una pregevole *nestoris* in "stile misto" (non finita) con l'aggiunta di scene figurate, che può essere considerata a tutti gli effetti un bene di lusso e una forma cerimoniale (*fig. 17*).[56]

Piuttosto ricco è il servizio dei vasi in bronzo, tra i quali spiccano il lebete a pareti verticali con anse a maniglia mobili di produzione peloponnesiaca (*fig. 18, 4*) e il bacino-*podanipter* con base tripode a zoccolo equino con terminazione superiore a capitello ionico (*fig. 18, 3*), che si inserisce in un gruppo di bacini tutti provenienti da Rutigliano, accomunati dalla forma, dalle dimensioni e dalla realizzazione tecnica, probabilmente riferibili all'attività di un'unica officina da localizzare nel centro peucezio. Ma fra i vari manufatti metallici, si distinguono soprattutto una pregevole oinochoe trilobata con ansa configurata terminante sull'orlo con protomi leonine (*fig. 18, 1*), realizzata in officine di Corinto, riferibile alla seconda metà del VI secolo a.C. e, pertanto, da valutare come un oggetto di particolare pregio tesaurizzato e forse caricato di valore simbolico, e una phiale con ansa a kouros che regge una coppia di arieti con elemento di raccordo a palmetta di produzione tarantina (*fig. 18, 2*).[57]

Nei corredi maschili dell'ultimo venticinquennio del V secolo, i vasi più importanti del servizio da banchetto non sono più di produzione attica, ma sono ascrivibili alle fabbriche italiote e dipinti dai maggiori ceramisti in voga. È il caso dei corredi rinvenuti nelle tombe 24 e 11 (entrambe databili al 430-400 a.C.), appartenenti a guerrieri di rango aristocratico, certamente posti ai vertici della comunità, che hanno restituito delle complete armature difensive in bronzo. Nella prima il defunto era accompagnato da una panoplia composta da un elmo corinzio, una coppia di schinieri anatomici, una coppia di cinturoni con ganci a cicala e *appliques* a palmetta, quattro borchiette a forma di scudo bilobato con ganci ad omega, pertinenti alla decorazione interna di uno scudo, e da bottoni circolari per un corpetto in materiale deperibile (*fig. 19*).[58] Ad essa era associato un gruppo di sette vasi protoitalioti a figure rosse, opera del Pittore della Danzatrice di Berlino e probabilmente acquistati in blocco, raffiguranti scene di armamento e di partenza del guerriero e rappresentazioni del mito che trattano di temi legati alle imprese eroiche in battaglia, alla morte gloriosa e al raggiungimento dell'immortalità, chiaramente allusivi al ruolo militare rivestito dal defunto in vita. Tra tutti si distingue il grandioso cratere a volute raffigurante al centro Achille vincitore (*fig. 20*), incoronato da una Nike alla presenza di Athena, e al lato Memnon, l'eroe sconfitto, ma morto gloriosamente in duello, accolto tra le braccia della madre Eos, mentre dall'alto cala Thanatos per recidere un ricciolo della barba, come metafora della vita che si interrompe. A tale vaso sono associati l'anfora di tipo panatenaico con la rappresentazione di Adrasto che incita i capi argivi a prendere le armi contro Tebe (*fig. 21*), e quindi a compiere un'impresa eroica, un'altra anfora più piccola con un guerriero greco che si appresta ad attaccare un'Amazzone e una pelike che raffigura lo scontro tra Peleo ed un'altra guerriera orientale. A rappresentazioni più di genere rimandano le scene dello skyphos, con un guerriero in procinto di partire per compiere nuove azioni epiche che lo renderanno immortale, e quella dell'hydria, con una Nike che si appresta ad incoronare con una fascia un giovane nudo stante, una sorta di eroizzazione del defunto ormai spogliato delle armi. Un percorso di esaltazione, dunque, che sembra concludersi con quanto dipinto sull'oinochoe, con Eracle (*fig. 22*) che ha ormai domato il demone dell'Oltretomba, Cerbero, come metafora della vittoria sulla morte e del raggiungimento dell'immortalità, dopo aver portato a termine le sue imprese gloriose, che in realtà sembra volersi riferire al destino di "speranza di salvezza" a cui aspira il defunto dopo aver combattuto e vinto le sue battaglie quando era in vita. Una speranza, quest'ultima, evidenziata in maniera ancora più rilevante dalla pre-

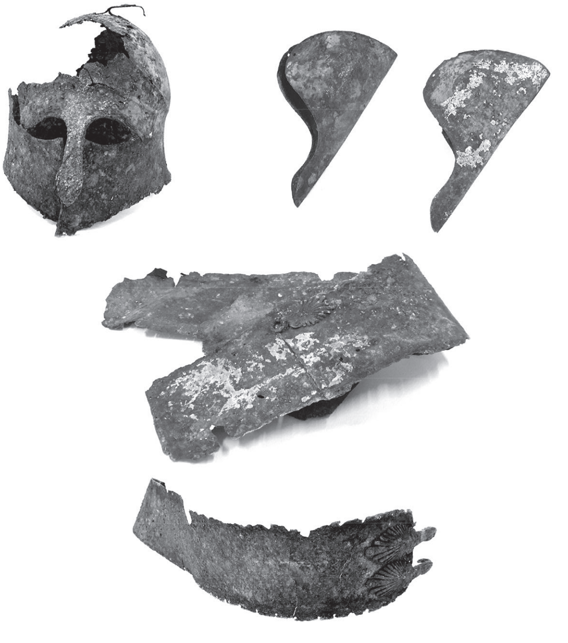
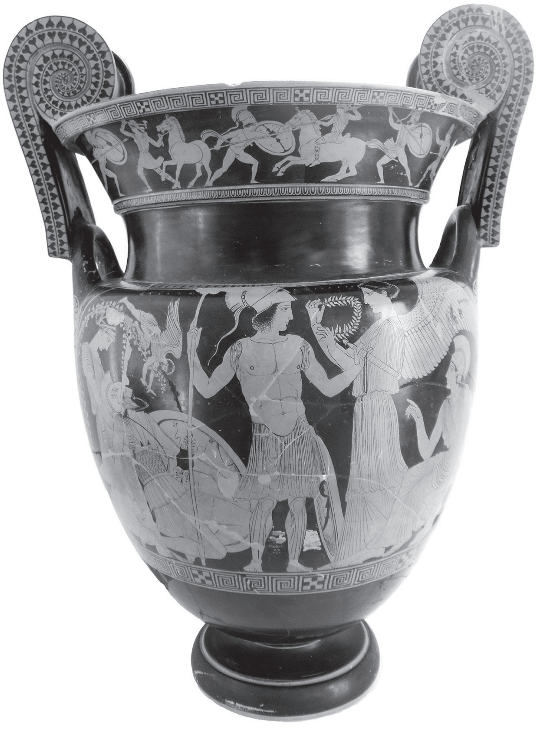
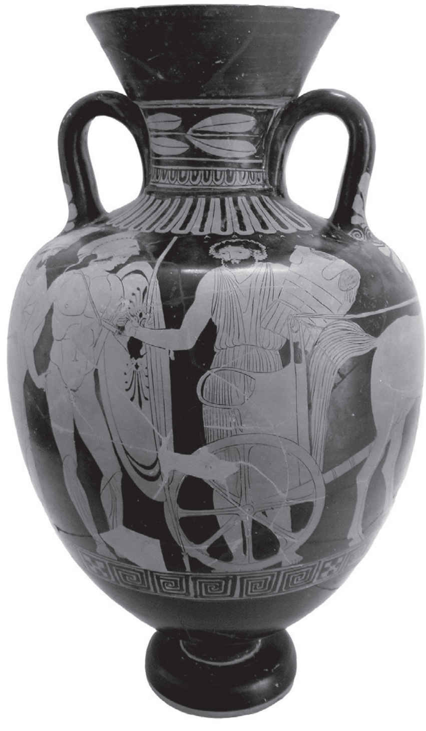


Fig. 19. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: armature in bronzo dalla tomba 24/1976, 430-400 a.C. (da Montanaro 2020, figg. 1-3; immagine elaborata dall'Autore).





Figg. 20-21. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 24/1976, vasi protoitalioti del Pittore della Danzatrice di Belirlino: Cratere a volute raffigurante il trionfo di Achille, incoronato da una Nike, su Memnon morente tra le braccia di Eos; Anfora panatenaica raffigurante Adrasto che incita i capi argivi contro Tebe (da Montanaro 2020, figg. 9 e 12; immagine elaborata dall'Autore).

senza dei gusci di uova, il cui legame con l'Orfismo e con le credenze di rinascita è ben noto, collocati all'interno di un cratere a colonnette attico a figure rosse, opera di un artista appartenente al gruppo dei Manieristi Tardi.[59]

Tali riferimenti agli eroi mitici nelle tombe dei guerrieri li ritroviamo anche in alcuni straordinari contesti della vicina Basilicata relativi alle sepolture arcaiche delle aristocrazie "nord-lucane". Si pensi soprattutto alle eccezionali tombe di Braida di Vaglio e di Baragiano le quali, oltre alle splendide armature difensive in bronzo, hanno restituito vasi attici a figure nere raffiguranti le imprese di Eracle e Teseo. Il riferimento va soprattutto al notevole complesso di ceramiche attiche rinvenute nella tomba 35 di Baragiano, pertinente ad un guerriero di rango elevato, inserito nell'ambito di raffinati servizi da banchetto e da simposio, associato ad armature e a recipienti in bronzo di grande pregio. Tali vasi costituiscono un vero e proprio programma figu-

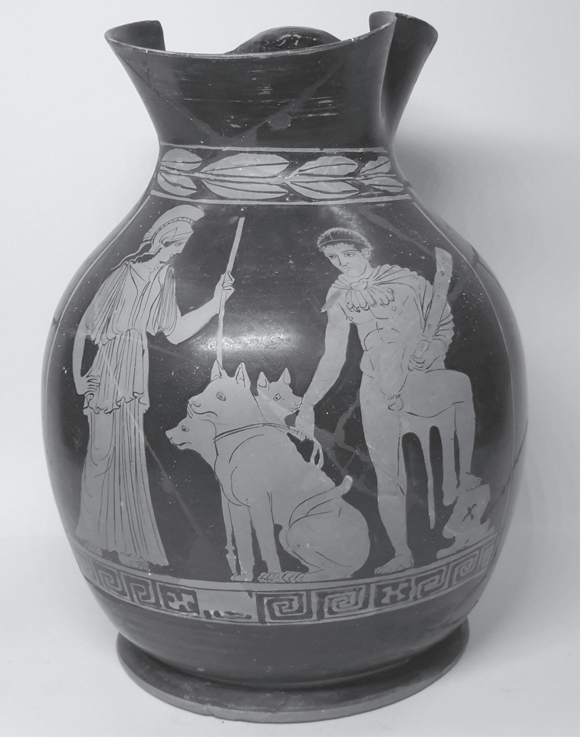


Fig. 22. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio: Oinochoe protoitaliota a figure rosse del Pittore della Danzatrice di Berlino dalla tomba 24/1976 (430-400 a.C.), con Eracle e Cerbero alla presenza di Athena (da Montanaro 2020, fig. 16).

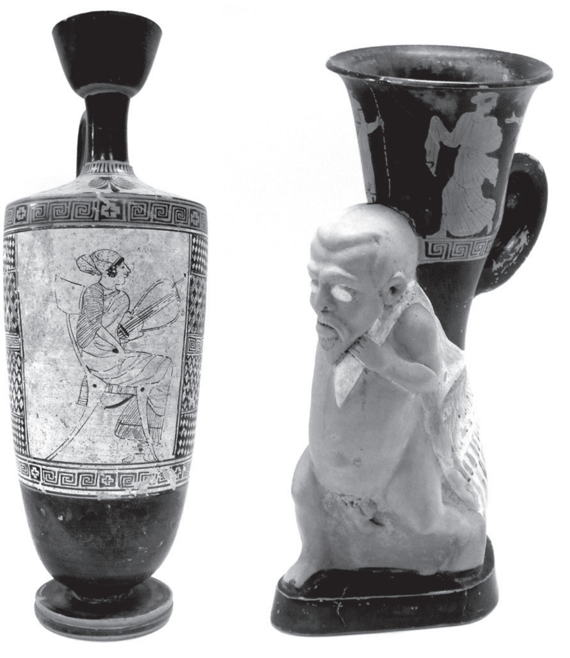


Fig. 23. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 24/1976: 1) Lekythos attica a fondo bianco e figure nere del Pittore di Aischines; 2) Rhyton attico a figure rosse configurato a Pigmeo e gru del Pittore di Sotades (da Montanaro 2020, figg. 6-7; immagine elaborata dall'Autore).

rativo che rappresenta le imprese di Eracle (la *lekane* raffigurante la lotta col leone Nemeo) e di Teseo (lo skyphos e la neck-amphora con l'uccisione del Minotauro) nei quali il defunto si riconosce, funzionale a porre l'accento sulla sua condizione privilegiata e sul potere politico ed economico detenuto dalla sua famiglia. Si tratta di immagini che riferendosi alla realtà del combattimento in episodi mitici richiamano la condizione eroica del defunto: infatti, Eracle e Teseo in lotta contro i mostri dell'Oltretomba sono metafora della vittoria contro la morte e, dunque, di quella tanto anelata "speranza di salvezza" da parte delle aristocrazie indigene, riservata solo a quegli individui di ceto elevato in grado di compiere le stesse gesta eroiche dei personaggi del mito.[60]

Il servizio ceramico per il simposio della tomba 24 è poi arricchito da una serie di vasi attici a figure rosse, quali un *rhyton* configurato a Pigmeo e gru del Pittore di Sotades (*fig. 23, 2*), una lekythos a fondo bianco del Pittore di Aischines (*fig. 23, 1*), un'oinochoe attribuibile a Polion, tre kylikes assegnabili ai Pittori di Eretria e di Karlsruhe, una lekythos ariballica ascrivibile al Pittore dell'Ancella del Louvre, uno skyphos ed un cup-skyphos con civetta. Inoltre, sono presenti tre kylikes, uno skyphos ed un'oinochoe a decorazione nera di probabile produzione locale, una coppia di kantharoi della classe di Saint Valentin ed una coppia di piatti su alto stelo con ruota e motivi fitomorfi sul bordo. A questi sono associati numerosi vasi a vernice nera con una notevole varietà di forme prodotti in officine attiche e italiote, così come ceramiche indigene decorate a fasce e stile misto, acrome e da fuoco. Anche il complesso dei vasi in bronzo risulta piuttosto cospicuo e comprende due lebeti a pareti verticali e anse a maniglia mobili realizzati in botteghe peloponnesiache, un bacino con anse a maniglia fisse, una patera con manico a testa di oca, un'altra con ansa a kouros di produzione magnogreca, un'oinochoe a bocca rotonda, due colini (uno con manico a testa di oca, l'altro con manico a verga ondulata importato dall'area tirrenica), una coppa biansata ed una grattugia (*fig. 4*). Ad essi sono associati gli strumenti metallici in ferro per la cottura delle carni, come gli *obeloi,* i graffioni, una graticola e, infine, un *thymiaterion* con piattello.[61]

Allo stesso modo, anche la panoplia che accompagnava il guerriero sepolto nella tomba 11 presenta elementi di grande interesse, tra i quali si distinguono l'elmo apulo-corinzio, caratterizzato da un raffinato fregio animalistico inciso e dai tratti fisiognomici realizzati a sbalzo e incisione, la coppia di schinieri anatomici, il cinturone a fascia larga con ganci zoomorfi e un pregevole corpetto in cuoio, decorato a palmette impuntate e volute, associato a bottoni con gancio ad omega per la chiusura. Accanto al defunto vi erano anche dei vasi in bronzo di elevato pregio artistico, probabilmente prodotti in ambito greco e magnogreco, caratterizzati da una vivace creatività e da una particolare cura nella resa dei dettagli, che evocano le pratiche del banchetto: il riferimento va soprattutto al bacino con lunga ansa tortile anguiforme e protomi zoomorfe, al grande bacino-*podanipter* con coppia di anse a forma di rettile poggiante su un tripode a zampe ferine, al consueto lebete a pareti verticali e anse a maniglia mobili e al colino con manico desinente a testa di oca (*fig. 24, 2*).[62]

Il ripostiglio adiacente ha restituito numerose ceramiche, per la maggior parte di produzione attica e italiota, tra le quali vi era un cospicuo gruppo di vasi a vernice nera importati o realizzati in ambito coloniale, con la prevalenza di forme per bere, specialmente coppe, kylikes e skyphoi, in certi casi decorati da finissime baccellature (*fig. 24, 1*). Ma sono i vasi protoitalioti a figure rosse a costituire gli elementi più significativi del complesso ceramico per il simposio, caratterizzati da scene allusive al ruolo del guerriero e alle sue imprese compiute in vita. Tra questi si distingue il cratere a volute, recentemente attribuito da M. Denoyelle ad una produzione congiunta dei Pittori di Pisticci e del Ciclope,

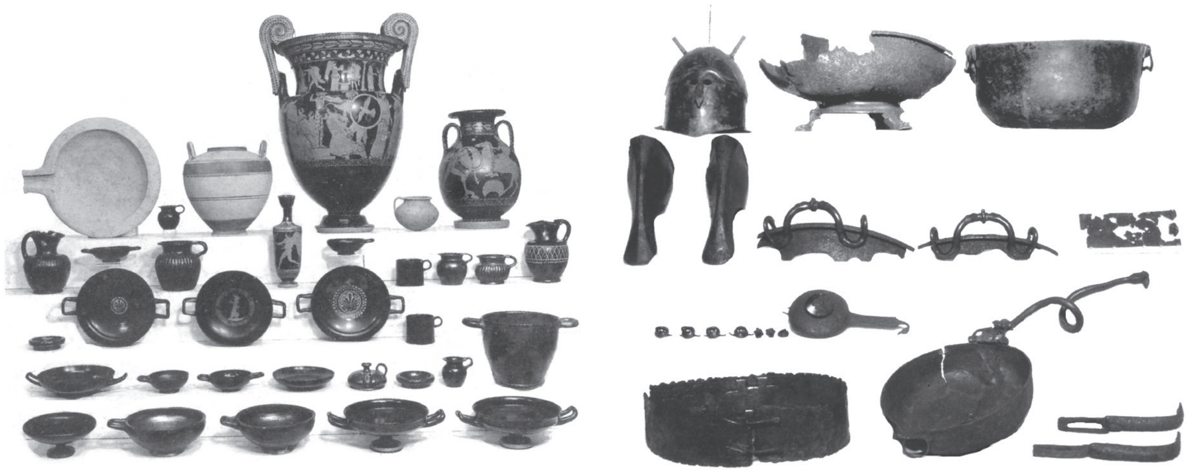


Fig. 24. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Rutigliano-Purgatorio, tomba 11/1976, 430-400 a.C.: 1) Corredo vascolare; 2) Armature e vasi in bronzo (da Montanaro 2018a, fig. 1, e Vigna Dioniso *2010; immagini elaborate dall'Autore).*

rappresentante sul lato principale un episodio tratto dal ciclo troiano, con Aiace che si avventa su Cassandra stretta al Palladio. Sul lato opposto è raffigurata una scena di libagione con una Nike che versa del vino nella phiale che le porge un giovane guerriero, armato con scudo, elmo e lancia (*fig. 25*).[63] Quest'ultima riproduce un tema molto caro alle aristocrazie guerriere indigene, ossia il "ritorno del guerriero" che viene salutato da una Nike come un eroe immortale dopo aver portato a termine le sue azioni gloriose in guerra con un evidente riferimento al ruolo di rango e di prestigio giocato in vita dal defunto, certamente un personaggio al vertice della comunità. Sul collo del vaso sono illustrate altre scene significative, ossia una libagione e la partenza di un guerriero. Al cratere è certamente legata la pelike realizzata dal Pittore della Danzatrice di Berlino raffigurante lo scontro tra un guerriero greco ed un'Amazzone, del tutto analoga nell'impostazione della scena e delle figure, così come per lo stile delle stesse, alla pelike con analoga rappresentazione proveniente dalla tomba 24. Pertanto, le scene dipinte sul lato secondario del cratere (la partenza del guerriero sul collo, il ritorno trionfante dello stesso accolto da una Nike) e quelle sulla pelike enfatizzano il ruolo militare di assoluto rilievo del defunto, già sottolineato dalla presenza delle prestigiose armature in bronzo, e le sue gesta eroiche compiute in vita, a cui alludono metaforicamente anche le raffigurazioni a contenuto mitologico.[64]

La tomba 9 (430-400 a.C.) desta un grande interesse per la particolare composizione del suo corredo, in un certo senso poco consueta per membri che si configurano appartenenti all'aristocrazia militare. Si tratta di una sepoltura a sarcofago (m 1,26 x 0,70 x 0,60), intonacato e dipinto di rosso, con

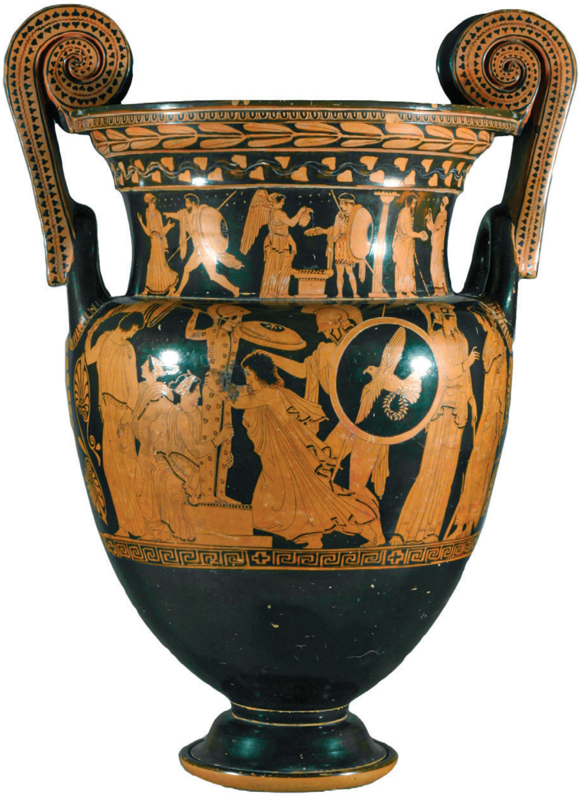


Fig. 25. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Rutigliano-Purgatorio, tomba 11/1976: cratere protoitaliota a figure rosse dei Pittori di Pisticci e del Ciclope, raffigurante l'uccisione di Cassandra da parte di Aiace (da Montanaro 2015, tav. XII,3, immagine rielaborata dall'Autore).

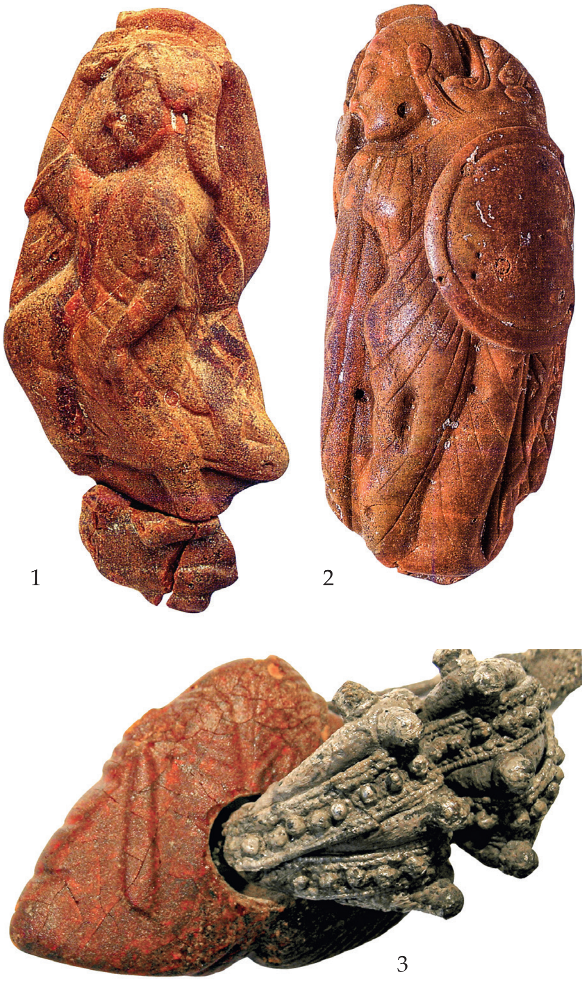


Fig. 26. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Rutigliano-Purgatorio, tomba 9/1976, 430-400 a.C.: 1) Ambra raffigurante una portatrice di hydria; 2) Ambra raffigurante un personaggio armato con scudo e leontè; 3) Fibula in argento con protome silenica in ambra di profilo inserita nell'arco (da Montanaro 2015, tavv. XXXIX, 3-4 e XL,1; immagine elaborata dall'Autore).

ripostiglio in fossa, relativa ad un individuo di sesso maschile, legato da probabili vincoli di parentela con l'individuo femminile collocato nell'adiacente tomba 10.[65] Il ruolo militare e il rango elevato del defunto sono sottolineati dal cinturone in bronzo con ganci zoomorfi e dalle cuspidi di lancia e di giavellotto in ferro, deposti ai fianchi del guerriero insieme allo strigile. Esso era accompagnato da un cospicuo gruppo di oggetti di ornamento personale, disposti intorno al corpo e sul petto del defunto: tra questi si distinguono una serie di fibule in argento del tipo a doppio arco (ben 14), fibule in argento e ambra, tra le quali emerge una con testa di satiro di profilo infilata nell'arco e finemente intagliata (*fig. 26, 3*), che dovevano far parte di un sontuoso apparato cerimoniale di solito riservato alle donne, che trova paralleli nelle tombe principesche di Melfi-Pisciolo (si pensi alle tombe 43 e 48, pertinenti ad un individuo maschile e ad uno femminile, legati da vincoli di parentela, come gli inumati delle tombe 9 e 10). Il corredo personale del defunto è completato da altri vaghi in ambra, intagliati a forma di protomi maschili o femminili, riferibili alle officine del Gruppo di Roscigno, alternati a pendenti irregolari o a forma di conchiglia, pertinenti con ogni probabilità ad una sfarzosa collana portata sul petto, con una grande testa femminile di profilo che fungeva da elemento centrale. Infine, devono essere considerati due grandi pendenti in ambra, ritrovati sul petto e sul fianco destro dell'inumato, che costituiscono delle realizzazioni di elevata qualità e di grande pregio, riferibili alla produzione del "Maestro del Guerriero alato", artigiano legato stilisticamente al Gruppo del Satiro e della Menade. Essi rappresentano, rispettivamente, una figura femminile, vestita con un chitone dalle fitte pieghe, che porta sul capo una probabile hydria, forse un personaggio legato al mondo dell'Oltretomba (probabilmente una Danaide come ipotizzato da Angelo Bottini), e una figura armata con scudo e pelle di leone dietro la testa, anch'essa agghindata con un ampio chitone, che trova confronti stringenti col pendente in ambra a forma di guerriero alato proveniente dalla tomba 43 di Melfi-Pisciolo (*fig. 26, 1-2*).[66]

Anche in questo caso, come per le due coeve sepolture esaminate in precedenza, i vasi più importanti del servizio da banchetto sono di produzione italiota, sebbene la maggior parte del complesso ceramico sia quasi totalmente di importazione attica. Esso è organizzato in un sistema articolato di forme funzionali per contenere (crateri), per versare (oinochoai, olpai, brocche) e per bere (skyphoi, coppe, kantharoi), che rimandano al consumo del vino nel simposio e che ostentano l'adesione del defunto ai modelli culturali ellenici come segno di distinzione sociale riservato ai gruppi dominanti. Su alcuni di questi vasi, infatti, sono presenti immagini e simboli di Dioniso (il dio che prometteva il superamento della morte e il conseguimento dell'immortalità dell'anima attraverso la partecipazione ai suoi riti), come quelli raffigurati sul cratere a colonnette del Pittore di Amykos (con coppie affrontate di Satiri e Menadi), sul quale è incentrato tutto il servizio delle ceramiche da mensa (*fig. 27*). In questa fase cronologica, infatti, sulle ceramiche italiote si moltiplicano le rappresentazioni dei personaggi dionisiaci e dei suoi simboli (uova,

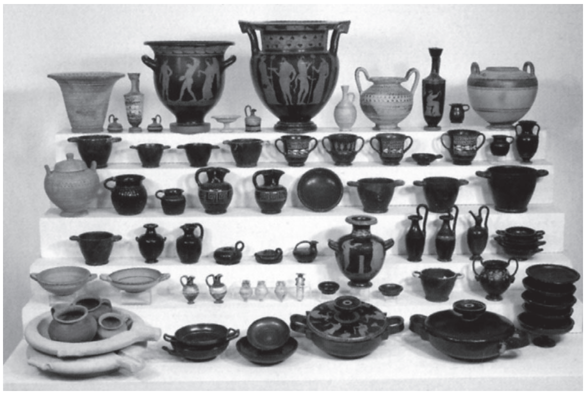


Fig. 27. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 9/1976, 430-400 a.C.: corredo vascolare (da Montanaro 2018a, fig. 4, immagine rielaborata dall'Autore).

phialai, bende e corone), le quali tendono a celebrare la funzione salvifica di Dioniso attraverso pratiche religiose che lasciano trasparire il legame della divintà con il mondo misterico e funerario. E sono proprio questi simboli a costituire gli strumenti che realizzazno le promesse di rinascita connesse a più complesse credenze escatologiche.[67] Anche il cratere a campana del Pittore di Sisifo offre immagini simboliche di rilievo, specialmente sul lato principale raffigurante una scena di lancio del disco che richiama le pratiche atletiche mutuate dal mondo greco, a cui allude anche lo strigile presente nella tomba. Tuttavia, meritano una certa considerazione anche due vasi attici a figure rosse: il riferimento va ad una lekythos tipo standard, che ritrae una fanciulla riccamente abbigliata seduta su una roccia, attribuibile all'officina dei Pittori di Klugmann e Dessypri (*fig. 28, 2*), e ad una pregevole *lekanis* con scena di gineceo, attribuibile al Pittore di Meidias, documentata altresì ad Egnazia (*fig. 28, 1*). Entrambe, infatti, sono presenti anche nella contigua tomba 10, il cui corredo mostra notevoli affinità nella composizione con quello della sepoltura in questione.[68] Il servizio da simposio è completato da un nutrito gruppo di vasi e strumenti metallici utilizzati per la cottura delle carni, come il fascio di spiedi adoperati per arrostirle, o per bollirle, come i lebeti (uno a pareti verticali ed anse a maniglia mobili, l'altro a spalle arrotondate), il bacile-*podanipter* con anse configurate a teste leonine con protomi anguiformi (di probabile produzione ateniese), ai quali si aggiungono una grattugia, una patera ed un colino con manico desinente a testa di oca, un'olletta ariballica ed un'olpe con ansa sormontante. Inoltre, il corredo include preziosi unguentari in pasta vitrea dipinti con eleganti motivi geometrici (due oinochoai, tre *amphoriskoi* ed un *alabastron*), tutti

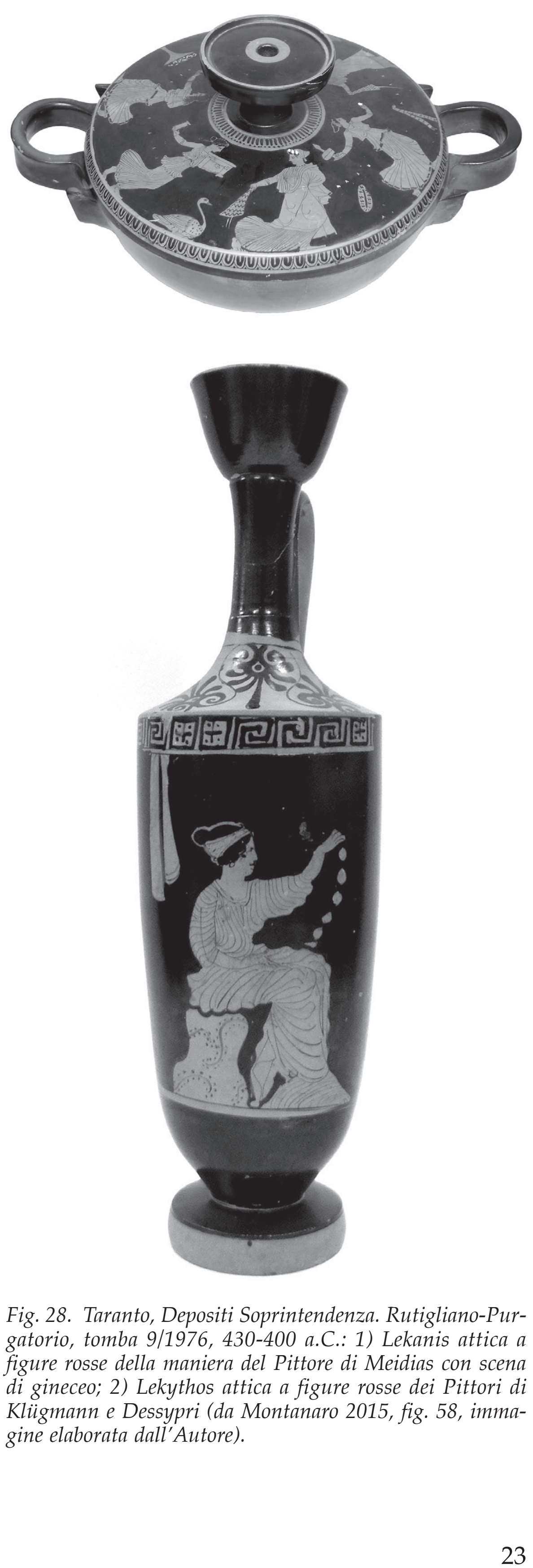


Fig. 28. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 9/1976, 430-400 a.C.: 1) Lekanis attica a figure rosse della maniera del Pittore di Meidias con scena di gineceo; 2) Lekythos attica a figure rosse dei Pittori di Klügmann e Dessypri (da Montanaro 2015, fig. 58, immagine elaborata dall'Autore).

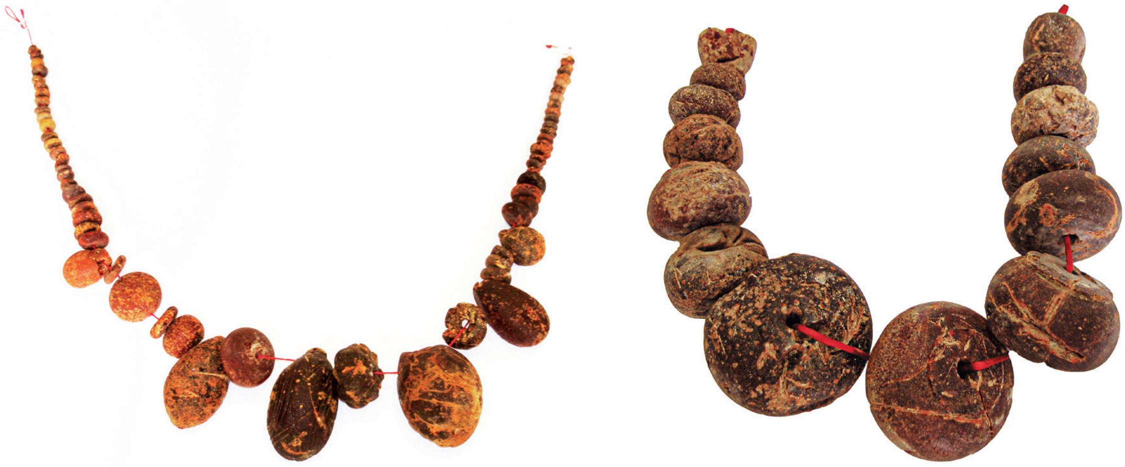


Fig. 29. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Rutigliano-Purgatorio, tomba 122/1977, seconda metà del VI secolo a.C.: 1) Collana composta da vaghi in ambra con scarabeo centrale; 2) Collana in ambra con vaghi a forma di aryballoi (da Montanaro 2015, tavv. XXXVIII, 2-3; immagine elaborata dall'Autore).

pertinenti al Primo Gruppo Mediterraneo classificato da Harden, ampiamente attestati a Rutigliano, importati con ogni probabilità da Rodi. La provenienza dei materiali metallici da officine ateniesi, peloponnesiache ed etrusco-campane, insieme ai manufatti ceramici attici, italioti e locali, ai monili in ambra e metallo prezioso e agli esemplari in vetro, sottolinea la complessità dei rapporti che i ceti aristocratici di Purgatorio intrattenevano in questo periodo, soprattutto nei decenni centrali del V secolo a.C., con le varie aree culturali del Mediterraneo.[69]

Le tombe femminili: caratteri generali

La suppellettile funeraria che accompagna le deposizioni femminili è composta, analogamente a quelle maschili, da ceramiche e bronzi di grande pregio importati dalla Grecia, dalla Magna Grecia e dall'Etruria. Sia il complesso vascolare sia quello dei bronzi sono contrassegnati da una sostanziale omogeneità con alcune piccole differenze che si vedranno di seguito. Pertanto il sesso e il ruolo della defunta, così come il suo stato sociale elevato è sottolineato dal kalathos (quasi sempre in stile misto) e dal peso da telaio, oggetti strettamente legati alle attività della filatura e della tessitura, riservate alle figure femminili di rango aristocratico. Ulteriore elemento distintivo di tali sepolture è rappresentato dalla precoce presenza (sin dalla seconda metà del VI secolo a.C.), rispetto ai corredi maschili, di un vasto repertorio di monili ed ornamenti personali in bronzo e in metallo prezioso (quali fibule in argento ad arco semplice con lunga staffa desinente in un'apofisi o fibule ad arco doppio, fermatrecce in oro e argento, diademi e collane in oro e argento) e in ambra (collane sfarzose e pendenti intagliati), indossati dalla defunta (*figg. 29, 30*).[70]

Al pari delle tombe maschili, anche le sepolture femminili sono contrassegnate da un numero elevato di vasi che compongono un vero e proprio servizio da banchetto, a testimonianza del ruolo per nulla marginale rivestito dalle donne indigene di rango all'interno del gruppo dominante, tanto da aver accesso alla pratica del banchetto e del simposio. Elemento centrale del corredo vascolare è il cratere a colonnette attico (in seguito anche a volute) o italiota, affiancato da numerose forme destinate alla cerimonia del simposio. Nei corredi più antichi (VI secolo a.C.) l'oggetto principale del servizio da simposio è il cratere a colonnette (specialmente a fasce e in stile misto o a figure nere apulo-etrusco), affiancato dagli altri prodotti locali, quali le ceramiche a fasce con l'oinochoe, il vaso cantaroide, la brocca, il *kothon*, la scodella, che ripropongono le forme tradizionali della ceramica peucezia. Insieme ad esse sono deposti i vasi di importazione greca e coloniale, quali le coppe ioniche, le kylikes e gli skyphoi a vernice nera, il *kothon* e le pissidi tardocorinzie. Il repertorio dei bronzi non è molto ricco, limitandosi al colino con manico a testa di oca, all'olletta ariballica e al bacino semplice. Tuttavia, non mancano alcune eccezioni come quella rappresentata dalla tomba 122 che ha restituito anche un'oinochoe di tipo rodio ed un bacile ad orlo perlinato di produzione etrusca, a cui si aggiunge un grande lebete globulare.

Nei corredi riferibili alla prima metà del V secolo a.C., si registra una maggiore articolazione e una particolare ricchezza, tanto che il numero complessivo dei reperti oscilla tra i quaranta e i cinquanta oggetti. Tra le ceramiche geometriche locali sopravvive il vaso cantaroide subgeometrico (come nei contesti maschili), affiancato da un elevato numero di ceramiche a fasce e in stile misto (oinochoai, brocche, vasi cantaroidi, brocchette e boccali monoansati, coppe, coppette, piatti, askoi e il *kothon*), che fanno segnare una maggiore iterazione delle forme rispetto ai corredi maschili. Compare il lebes gamikos (a fasce o in stile misto) che sostituisce l'olla acroma per il contenimento delle derrate al fine di dimostrare la ricchezza dell'oikos, il controllo dei prodotti alimentari e delle risorse agricole. La ceramica acroma è attestata solo dalla brocchetta e dal mortaio, mentre quella da fuoco comprende solo la *chytra* o "pentolino rituale".

La ceramica attica è rappresentata soprattutto dal cratere a colonnette a figure rosse, che costituisce l'elemento centrale del servizio per il banchetto, affiancato dalla kylix (tomba 6) e, in determinati casi, dall'oinochoe, anche a figure nere (come quella del Pittore di Edimburgo nella tomba 75), e dall'hydria, come ad esempio nella tomba 6 (*figg. 3*; *5, 1-2*). Manca la lekythos, attestata invece nei corredi maschili, che ritroveremo nei contesti più recenti; sono presenti le coppe ioniche, ma con un solo esemplare per tomba rispetto al numero maggiore riscontrato nelle sepolture maschili. Molto ben rappresentata è la ceramica a vernice nera, con la prevalenza di alcune forme quali oinochoai, kylikes, skyphoi, cup-skyphoi, coppe, coppette e piatti. A questi si aggiungono anche alcuni esemplari di ceramica tardo-corinzia, quali oinochoai a corpo cilindrico, skyphoi e pissidi cilindriche, spesso documentati in forma miniaturistica.[71]

Il repertorio dei vasi bronzei continua a rimanere piuttosto limitato rispetto ai corredi maschili, testimoniato principalmente dal colino con manico a testa di oca, dall'olletta ariballica e dal bacile, non mancando, tuttavia, alcune eccezioni (specialmente nelle tombe più ricche) con l'attestazione di vasi importati dalla Grecia (lebete a pareti verticali di produzione peloponnesiaca) e dall'Etruria (colino con manico a verga ondulata e alcune tipologie di oinochoai e olpai). Decisamente vasto rimane il repertorio dei monili e degli ornamenti personali in metallo prezioso, rappresentato soprattutto dalle fibule in bronzo e in argento (ad arco semplice con lunga staffa a canale desinente in un'apofisi conica o sferica, ad arco doppio semplice, bifido o trifido), a volte presenti con numerosi esemplari (tomba 26). Ad esse si aggiungono fermatrecce in oro e argento, collane in oro composte da vaghi sferici lisci (tomba 26), ma soprattutto aumenta in maniera considerevole il numero degli ornamenti in ambra (vaghi semplici, sferici, discoidali, spesso infilati nell'ardiglione delle fibule) e in particolare i pendenti intagliati a forma di teste umane (femminili e maschili) o di animali, spesso uniti in collane di grande complessità.[72]

Nella seconda metà del V secolo a.C., si verifica un vero e proprio salto di qualità nella composizione dei contesti, per i quali si registra un aumento considerevole del numero dei reperti componenti i corredi (che in determinati casi raggiungono e superano i cento oggetti), così come è documentata una maggiore articolazione. Per quanto riguarda il complesso vascolare, si assiste alla definitiva scomparsa della ceramica subgeometrica, ormai sostituita da quelle in stile misto, con una notevole varietà di forme, alcune delle quali sono caratterizzate da una marcata iterazione (specialmente il kalathos, lo stamnos, il vaso cantaroide, il *thymiaterion*, l'oinochoe, la lekanis, piatti e coppette) e da quelle a fasce (stamnoi, brocche, oinochoai, brocche, cratere a colonnette, vasi cantaroidi, scodelle monoansate, coppe, coppette e patere ombelicate). Sopravvive la ceramica acroma, contraddistinta dalla presenza dei vasi cantaroidi, delle ollette ariballiche e del mortaio, così come quella da fuoco, contras-

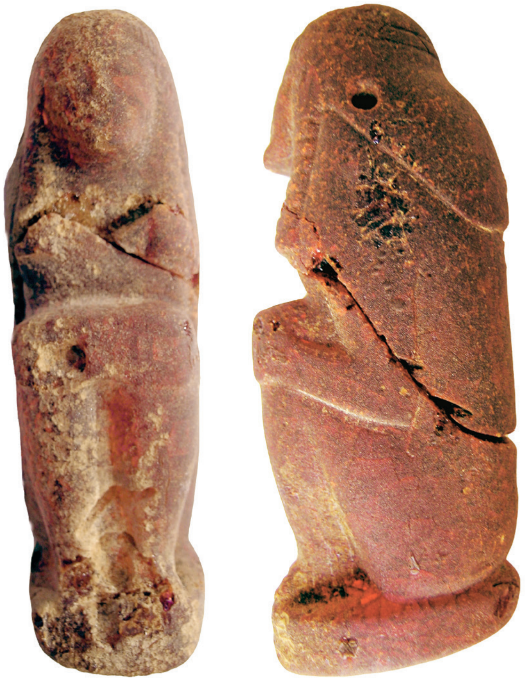


Fig. 30. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Rutigliano-Purgatorio, tomba 122/1977, seconda metà del VI secolo a.C.: pendente in ambra a forma di figura maschile accovacciata (da Montanaro 2015, tavv XXXIX, 1-2, immagine elaborata dall'Autore).

segnata dall'iterazione della *chytra*-pentolino rituale.[73] Le ceramiche importate sono rappresentate in particolar modo dai vasi attici a figure rosse, per i quali si assiste ad una maggiore varietà delle forme, spesso affiancati da rari esemplari a figure nere (soprattutto le oinochoai a fondo bianco del Pittore di Athena), probabilmente tramandati. Elemento centrale rimane il cratere a colonnette, ora affiancato e in certi casi sostituito dal cratere a volute, associato allo skyphos (a volte anche una coppia) e dall'askos. Ad essi si aggiungono le lekythoi a fondo bianco e decorazione a figure nere con motivi geometrici e fitomorfi provenienti dalla bottega del Pittore della Megera (spesso in coppia) e i kantharoi sovraddipinti della classe Saint Valentin (anch'essi in coppia). Verso la fine del V secolo, i grandi vasi attici sono sostituiti dai vasi protoitalioti, specialmente protolucani, con crateri a campana (a volte anche a colonnette), affiancati da anfore di tipo panatenaico, hydriai e skyphoi, e in seguito anche protoapuli. Le ceramiche attiche si riducono sostanzialmente alle forme minori, quali la lekythos e la lekanis, sebbene non manchino prodotti di ottima fattura. La ceramica a vernice nera è contraddistinta da una grande varietà di forme, tra le quali sono maggiormente documentate le oinochoai, le olpai, le oinochoai baccellate, i kantharoi, gli skyphoi, le kylikes, gli askoi, i piatti, le ollette ariballiche, coppe e coppette, gutti e lucerne, che nei corredi più ricchi fanno registrare una marcata iterazione (sino a comprendere quattro/cinque esemplari per forma come nella tomba 16).

Anche per il repertorio dei bronzi si assiste ad un aumento dei manufatti ed alla comparsa di nuove forme, quali il bacino su tripode, la patera con manico a testa di oca, il lebete a pareti verticali o a spalle arrotondate e il *thymiaterion*, che si affiancano alle già note ollette ariballiche, al colino col manico desinente a testa di oca ed al bacino con anse fisse. Tra gli altri strumenti per l'apprestamento del banchetto compaiono anche la grattugia e il tripode in ferro. Aumenta in maniera considerevole la quantità e la varietà degli ornamenti personali, rappresentati per la maggior parte da fibule in bronzo o in argento di varie tipologie (ad arco semplice con staffa lunga, ad arco doppio semplice, bifido o anche tripartito), spesso formanti delle complesse parures e ricchi apparati cerimoniali (a volte sono presenti 15/16 esemplari, come nella tomba 16). Ad esse si aggiungono ornamenti per i capelli in oro e argento, altri raffinati monili in argento, collane in argento o in oro, ma anche collane in ambra composte da vaghi semplici o figurati, spesso uniti a formare delle composizioni molto complesse e sfarzose. A questi preziosi manufatti sono spesso associati pregevoli monili in ambra di grandi dimensioni (forse pendenti di cintura o apposti sul petto della defunta per la sepoltura), intagliati a forma di figure umane o di animali, che ricoprono un profondo significato oltre ad essere indicatori dello status privilegiato della defunta (si vedano in seguito le *figg. 33-35, 37*).[74]

ALCUNI CORREDI FEMMINILI

Tra le sepolture più antiche si distingue quella della tomba 122, riferibile alla seconda metà del VI secolo a.C., riservata ad un personaggio femminile di eccezionale levatura, deposto in una tomba a sarcofago e accompagnato dal corredo personale, accanto alla quale è stato ricavato un ripostiglio contenente il ricco corredo composto da numerose ceramiche e da vasi in bronzo di pregio. La defunta esibisce una sfarzosa parure la quale contornava e ricopriva parzialmente la parte superiore della deposizione, che attesta il rango eminente ed egemone, tanto che alcuni studiosi hanno ipotizzato trattarsi di una vera e propria "principessa". Spiccano, soprattutto, le due collane in ambra, disposte originariamente a più giri sul torace, composte l'una da perle globulari di notevoli dimensioni e di grandezza digradante, l'altra da numerosi vaghi di forme e dimensioni diverse (geometrici, a conchiglia, a rosetta, a scarabeo) che formano un gioiello di sorprendente sontuosità e ricercatezza (*fig. 29, 1-2*). Assieme alle collane compariva uno straordinario pendente in ambra raffigurante un personaggio maschile accovacciato, caratterizzato da una particolare capigliatura (due lunghe trecce laterali di forma triangolare rese con tratti orizzontali) e dalle fattezze del volto che rimandano allo stile sub-dedalico, il quale trova confronti stringenti con una protome femminile proveniente da Chiaromonte. Il manufatto è probabilmente più antico (riferibile al VII secolo a.C.) rispetto al corredo, come sembrano mostrare i diversi fori passanti praticati, che indicano un riutilizzo del pregiato oggetto (*fig. 30, 1-2*).[75] Il complesso apparato decorativo che ornava la veste funebre della defunta era completato da una serie di fibule in argento di forme e dimensioni diverse (ad arco ingrossato con pomello sferico o con terminale a melagrana e catena in bronzo di sospensione; ad arco doppio), alcune delle quali impreziosite da vaghi in ambra, che chiudevano la veste sul petto e sulle spalle. Infine, una coppia di fermatrecce in filo d'oro avvolto a spirale e chiuso da un elemento discoidale perlinato era posizionata dietro la nuca, arricchendo l'acconciatura della defunta, secondo un costume tipico delle popolazioni indigene della Daunia, che trova confronti strin-

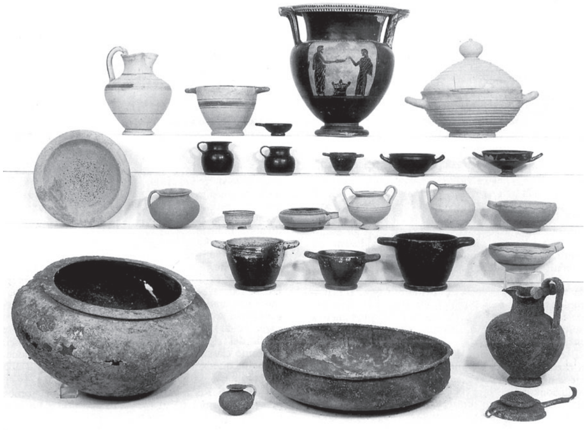


Fig. 31. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 122/1977, seconda metà del VI secolo a.C.: parte del corredo (da Montanaro 2015, fig. 65, immagine rielaborata dall'Autore).

genti con l'apparato cerimoniale che caratterizza la defunta della tomba 1/92 rinvenuta a Minervino Murge. L'articolato e pregevole gruppo di questi preziosi manufatti sembra, dunque, riferirsi ad uno degli esponenti di spicco della locale aristocrazia, una "principessa" la quale, nell'evento straordinario della sepoltura, ha indossato sulla sontuosa veste cerimoniale una splendida serie di ornamenti, trasmessi anche per via familiare. È possibile che la giovane donna sia morta prima del matrimonio, così che i gioielli che l'hanno accompagnata nel suo passaggio oltremondano dovevano essere quelli che avrebbe indossato come sposa.[76]

Anche il corredo del ripostiglio conferma l'alto lignaggio del personaggio sepolto con una serie di vasi che afferiscono al servizio da banchetto, tra i quali si distinguono quelli di fabbrica locale, ossia i crateri geometrici, le oinochoai a fasce e le ciotole a decorazione lineare, che ripropongono forme tradizionali della cultura peucezia. Accanto ad esse figurano vasi di importazione greca e coloniale, quali le coppe ioniche, le kylikes a vernice nera, le oinochoai di tipo rodio, il *kothon* e le pissidi di produzione tardo-corinzia (*fig. 31*). Particolarmente interessante è il cratere a colonnette a figure nere che imita i prodotti attici più antichi, raffigurante una scena di Amazzonomachia sul lato principale. Molto probabilmente, esso è stato realizzato, insieme ad altri analoghi, da una officina locale (nella quale dovevano lavorare anche artigiani allogeni), nata per soddisfare la domanda degli aristocratici peucezi di prodotti che perpetuano modelli figurativi mutuati dalla produzione a figure nere su forme vascolari, quali il cratere a colonnette, ampiamente utilizzate nella nuova tecnica a figure rosse (*fig. 32*).[77] Al corredo ceramico si accompagna un pregevole servizio di vasi in bronzo, che arricchisce il servizio da mensa, funzionale al consumo del vino e delle carni bollite. Esso comprende manufatti di produzione peucezia, come il colino con manico desinente a testa di oca, il lebete globulare di produzione peloponnesiaca, la cui forma particolarmente arrotondata delle pareti e l'orlo orizzontale ripiegato richiama i *dinoi* ceramici, il bacino con anse ad anello e attacchi a placche a forma di testa leonina (anch'esso proveniente dalla Grecia, realizzato in officine ateniesi), una pregevole oinochoe di tipo rodio e il bacino ad orlo perlinato, entrambi riconducibili a fabbriche etrusche.[78]

Senza dubbio, anche la tomba 26 doveva essere appartenuta ad una figura femminile di rango piuttosto elevato, come dimostrano alcuni elementi di particolare pregio contenuti nel ricco corredo. Infatti, la sepoltura, riferibile al secondo venticinquennio del V secolo a.C., ha restituito una ricca parure di gioielli, comprendente una collana composta da quarantaquattro vaghi sferici in oro a superficie liscia, di un tipo ampiamente noto in Peucezia e nella Magna Grecia, numerosi ornamenti metallici e un nutrito gruppo di fibule in argento a doppio arco. A questi si devono aggiungere diversi pendenti in ambra, alcuni dei quali intagliati con tratti raffinati a forma di protome femminile e di testa equina. Nel corredo vascolare, che comprende numerose ceramiche a fasce e di stile misto, spicca soprattutto il cratere a colonnette attico a figure rosse, opera che può essere attribuita al Pittore del Porco, sul quale sono rappresentati tre satiri vendemmianti.[79]

Tra le sepolture femminili emerge, senza dubbio, la tomba 16, databile alla metà del V secolo a.C. e riservata alla deposizione di una giovane donna, collocata in una tomba a sarcofago con ripostiglio, che ha restituito uno dei corredi più

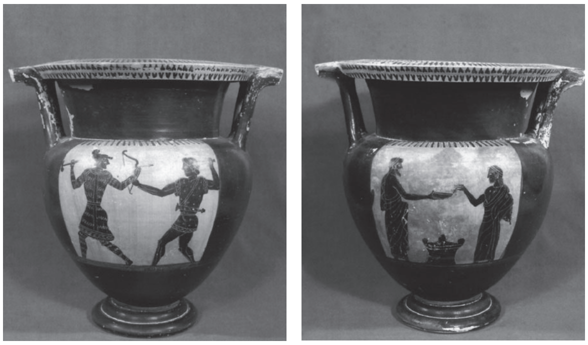


Fig. 32. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 122/1977, seconda metà del VI secolo a.C.: cratere a colonnette a figure nere di produzione locale (da Damato 2004, figg. 34-35, immagini rielaborate dall'Autore).

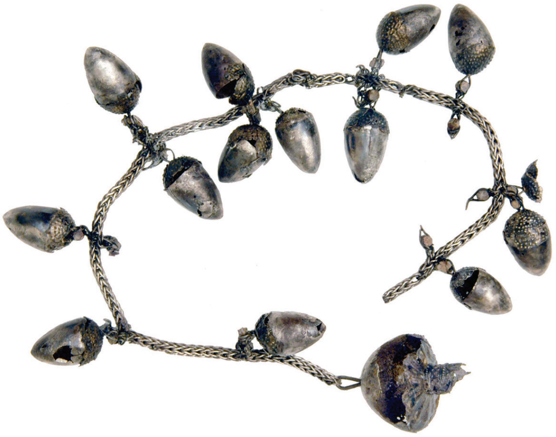


Fig. 33. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 16/1976, metà del V secolo a.C.: monile in argento con pendenti a ghianda e terminali a forma di melograno (da Montanaro 2015, tav. XLII, 1).

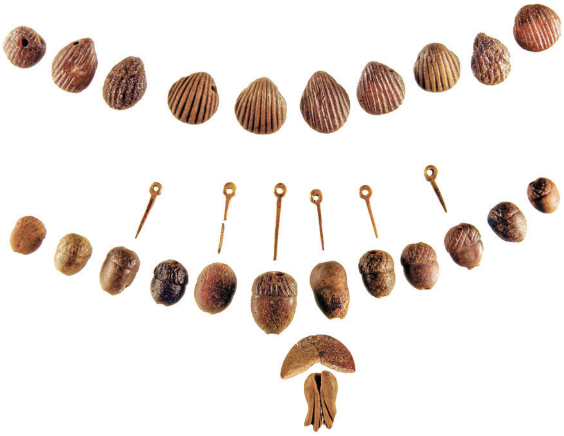


Fig. 34. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 16/1976, metà del V secolo a.C.: vaghi di collana in ambra a forma di pecten e ghianda con pendente centrale a forma di fiore di loto (da Montanaro 2015, tav. XLII, 1).

sontuosi della necropoli, composto da oltre cento oggetti. Fra questi si distingue una sontuosa parure femminile comprendente ben sedici fibule in argento del tipo a doppio arco decorate con bottoni e fili godronati, ad arco semplice e ad arco semplice ingrossato tripartito tramite anelli sagomati, tipologie ben note nei contesti peucezi e dauni. Ad esse si aggiungono altri pregevoli ornamenti in argento e oltre quaranta elementi in ambra intagliati, di elevato livello stilistico, che ornavano una veste funebre per un'acconciatura particolarmente preziosa e sfarzosa. Spicca tra tutti i manufatti un raffinato monile d'argento, ritrovato sul corpo della defunta, collocato lungo la spina dorsale e indossato come una stola, composto da un laccio di filo godronato dal quale pendevano diversi elementi a forma di ghianda, ottenuti a stampo e decorati a sbalzo, terminante alle estremità con due grossi pendenti a forma di melagrana, lavorati a sbalzo, col calice ornato a filigrana (*fig. 33*). Gli elementi in ambra dovevano formare una collana a più giri, collocata sul petto della defunta, composta da un elemento centrale a forma di bocciolo di loto, da uno a forma di *aryballos* e da due serie a forma di *pecten* e di ghianda, di dimensioni digradanti (*fig. 34*). A questi si aggiungono alcuni pendenti figurati, tra i quali si distinguono una protome femminile dal raffinatissimo intaglio, rappresentata di tre quarti con palmo della mano destra sollevato, probabilmente uno dei migliori manufatti realizzati nella bottega del "Maestro del Guerriero alato" (*fig. 35*), e tre pendenti a protome di vitello dai tratti fini e rotondeggianti, un soggetto molto utilizzato dagli intagliatori di ambra e piuttosto diffuso a Rutigliano e in altri centri della Peucezia.[80]

Piuttosto articolato è il complesso vascolare dedicato al simposio nel quale prevale la ceramica attica, specialmente quella a vernice nera, con una particolare reiterazione delle forme per attestare il potere economico e l'alto rango della defunta. Tra le ceramiche figurate si segnala una coppia di skyphoi ed un askos a figure rosse della cerchia del Pittore di Pentesilea ed un'oinochoe a fondo bianco e figure nere attribuibile al Pittore di Athena, probabilmente tramandata, ai quali si aggiungono un'oinochoe configurata a testa femminile, tre lekythoi a fondo bianco dipinte con motivi geometrici e fitomorfi a figure nere, realizzate nella bottega del Pittore della Megera, e una coppia di kantharoi sovraddipinti della classe di Saint Valentin. Elemento centrale del servizio è certamente il cratere a volute attico attribuito al Pittore di Bologna 279 (rientrante nella cerchia del Pittore dei Niobidi), raffigurante sul lato principale Ettore e Paride che si congedano da Priamo, Cassandra ed Ecuba e l'inseguimento di Elena da parte di Menelao sul lato secondario (*fig. 36*).[81]

Il complesso dei vasi metallici comprende un colino, una patera con manico a testa di oca e due ollette ariballiche di produzione locale, un bacino-*podanipter* su tripode a zampe equine, attestato esclusivamente a Rutigliano come è stato rilevato per la tomba 78, un lebete a spalle arrotondate realizzato in ambito peloponnesiaco, due *thymiateria* con piattino, un tripode ed una grattugia in ferro e bronzo. Ad essi si aggiungono frammenti di lamine in bronzo, alcuni dei quali decorati con palmette a sbalzo, forse pertinenti ai resti di una

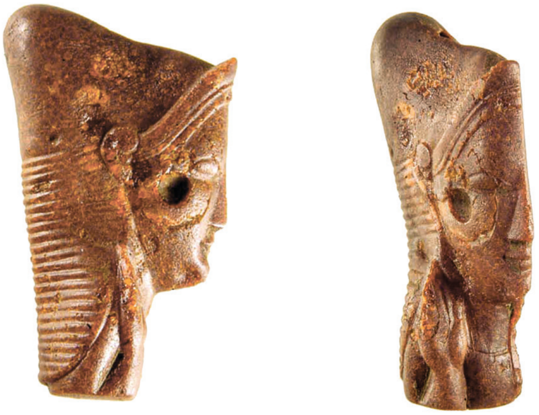


Fig. 35. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 16/1976, metà del V secolo a.C.: pendente in ambra a forma di protome femmnile di profilo (da Montanaro 2015, tav. XLI, 3, immagine rielaborata dall'Autore).

kline. A questi manufatti sono associate due oinochoai trilobate in pasta vitrea, di provenienza rodia, dipinte con raffinati motivi geometrici (linee a tremolo parallele) e colori vivaci. Molto interessanti, infine, sono i numerosi resti di tessuto (forse lino) a fitta trama di fili intrecciati pertinenti all'abbigliamento della defunta indossato al momento della sepoltura.[82]

Il corredo della tomba 10 (riferibile al 430-400 a.C.) mostra diverse caratteristiche di notevole interesse sia per la presenza di pregevoli monili in ambra, sia per la composizione del corredo ceramico e metallico. Si tratta della sepoltura di una giovane donna morta all'età di 18 anni, componente di un gruppo elitario e legata da probabili vincoli di parentela con l'individuo deposto nella vicina tomba 9.[83] Essa è stata collocata in una tomba a sarcofago di carparo (m 1,31 x 0,78 x 0,67) con le pareti intonacate e decorate da una fascia campita in rosso, accanto alla quale era un ripostiglio rettangolare formato da pietre sovrapposte. Il complesso degli ornamenti personali comprende dieci fibule d'argento, tra le quali spiccano due pregevoli esemplari del tipo a doppio arco, che chiudevano il mantello della defunta all'altezza della spalla e del petto a destra, ornati da nuclei d'ambra intagliati a forma di testa femminile e di protome bovina (*fig. 37, 1-2*). La protome femminile, rappresentata di profilo a sinistra, mostra un delicato e raffinato intaglio, specialmente per la frangia ondulata dei capelli sulla fronte resa con sottili incisioni, che fuoriesce da un copricapo a fitte pieghe, profilo del volto e del naso arrotondati, mento appena accennato, tutte cifre stilistiche peculiari della bottega del "Maestro del Guerriero alato", che ritroviamo in altre protomi rinvenute in Peucezia e Daunia. L'apparato ornamentale è completato da un pendente a goccia e da una collana in ambra composta da elementi diversi, intagliati a forma di protomi femminili di profilo o di prospetto, tra i quali si inseriscono un pendente raffigurante un cigno, un altro a testa leonina, convergenti verso il pendaglio centrale, e una protome d'ariete stilizzata. Tali manufatti sono tutti stilisticamente assegnabili, per i tratti fortemente schematici e gli occhi contornati da doppie incisioni, all'officina che produce le ambre del "Gruppo di Roscigno".[84]

La composizione del corredo mostra chiaramente l'adesione della defunta al consumo rituale delle carni e del vino, sottolineato dalla presenza dello strumentario da fuoco (gli spiedi) e dai vasi metallici, per la maggior parte prodotti nelle officine del centro peucezio, quali il bacino con orlo estroflesso liscio, parete ad andamento arrotondato, anse a sezione quadrangolare con nodo al centro e protome di serpente aggettante, pog-

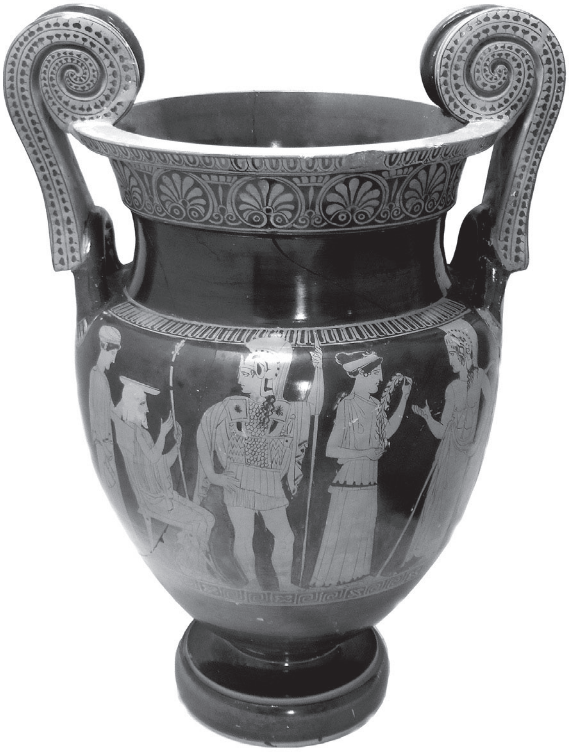


Fig. 36. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 16/1976, metà del V secolo a.C.: cratere a volute attico a figure rosse del Pittore di Bologna 279, rappresentante Ettore e Paride che si congedano da Priamo, Andromaca ed Ecuba (da Mannino 2008, tav. II, 1, immagine rielaborata dall'Autore).

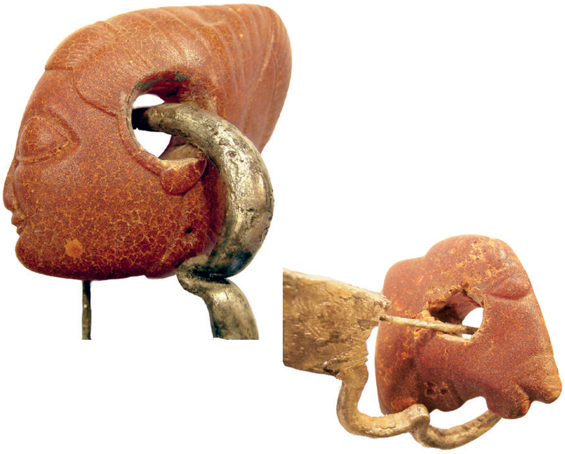


Fig. 37. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Rutigliano-Purgatorio, tomba 10/1976, ultimi decenni del V secolo a.C.: 1) pendente in ambra a forma di protome femmnile di profilo; 2) pendente in ambra a forma di protome bovina (da Montanaro 2015, tav. XL,2 e XLI,1).

giante su una base tripode a zoccolo equino, il colino con manico desinente a testa di oca e il lebete con parete arrotondata e spalla rientrante.[85] Il sistema per il simposio mostra l'adozione di un repertorio vascolare di tipo greco, in cui rivestono un ruolo di rilievo le forme per bere, rappresentate quasi totalmente da skyphoi. Essi, infatti, sono attestati in una molteplice varietà, dalla produzione attica a vernice nera, ai pregevoli prodotti del Gruppo Intermedio (ai quali si aggiunge un'anfora di tipo panatenaico), sino ai diversi esemplari con la raffigurazione della civetta tra rami d'ulivo (ben otto), attribuibili anch'essi ad officine attiche ed italiote attive tra la seconda metà e la fine del V secolo a.C. (*fig. 38*). Anche in questo corredo, al pari di quanto segnalato nella tomba 9 (*fig. 28, 1-2*), sono presenti una lekythos attica a figure rosse ascrivibile alla bottega dei Pittori di Klugmann e Dessypri, con giovane donna seduta, e soprattutto un'altra pregevole *lekanis* attica a figure rosse, raffigurante una analoga scena di gineceo (come nell'esemplare della tomba 9), attribuibile alla bottega del Pittore di Meidias.

Tutto il sistema per la mescita e il consumo del vino si organizza intorno al pregevole cratere a campana a figure rosse, opera del Pittore di Amykos, sul quale è raffigurata una scena inconsueta, ossia una fanciulla intenta al giuoco della palla, simbolo di verginità, allusiva alla giovane età della defunta, probabilmente morta prima del matrimonio. Essa è stata deposta insieme ad alcuni oggetti-simbolo che rappresentano le funzioni femminili svolte all'interno della sfera domestica e che qualificano in genere come sposa la donna cui sono dedicati. Alle attività della filatura e della tessitura rimandano, infatti, il peso da telaio e il *kalathos*, ossia il tradizionale contenitore della lana, mentre il *guttus* e la lekythos attica a figure rosse, destinati agli unguenti profumati, richiamano la toilette femminile e le pratiche di preparazione e unzione del cadavere nelle cerimonie che ne accompagnavano la sepoltura.[86]

I corredi dei bambini: caratteri generali e i contesti più significativi

Le tombe infantili provenienti dalla necropoli di contrada Purgatorio si conformano per la maggior parte alle altre sepolture di bambini rinvenute in Peucezia. Per le deposizioni dei neonati prevalgono, specialmente in età arcaica, le tombe ad *enchytrismòs* entro grossi pithoi ad impasto, che hanno restituito corredi di diversa consistenza, spesso composti da un unico vaso, come il poppatoio, e da pochi elementi personali; in altri casi, essi comprendono più vasi miniaturistici o, in ogni caso, di dimensioni piuttosto ridotte. In rare circostanze essi rispecchiano la composizione dei contesti appartenenti agli individui adulti, caratterizzati dalla presenza dell'olla, quale vaso principale, e di ornamenti di un certo pregio. Un esempio molto significativo in tal senso è costituito dal corredo restituito dalla tomba 131, riferibile alla prima metà del VI secolo a.C., che associava, ai numerosi vasi geometrici locali, alle varie fibule ed agli anelli, una preziosa e raffinata fibula a tre dischi in osso, decorata da incisioni circolari. Si tratta di un ornamento esotico e di pregio, espressione della volontà di affermazione del rango sociale del defunto, pur essendo in tenerissima età. Invece, i bambini e i fanciulli vengono sepolti soprattutto in tombe a fossa, rara-

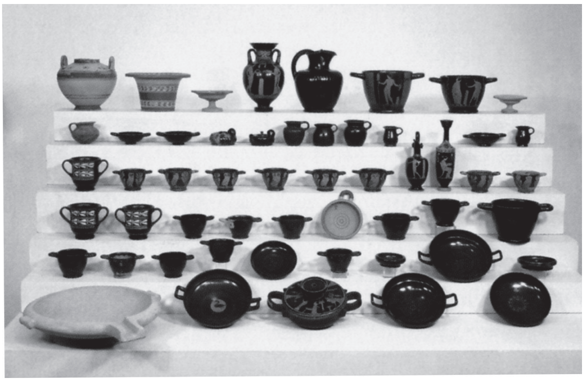


Fig. 38. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Rutigliano-Purgatorio, tomba 10/1976, ultimi decenni del V secolo a.C.: corredo vascolare (da Ornarsi d'ambra 2004, *fig. 43, immagine rielaborata dall'Autore).*

mente in tombe a cassa o a sarcofago, e i loro corredi sono composti da pochi vasi, in determinati casi da un numero più elevato di piccoli contenitori associati ad ornamenti.[87]

Tuttavia, meritano un cenno alcune tombe di bambini, individuate nella necropoli, le quali si distinguono per la fattura particolarmente accurata della struttura funeraria, così come per il numero, la varietà e l'elevata qualità degli oggetti che caratterizzano i corredi funerari, richiamando la composizione dei contesti appartenenti agli individui adulti. A questi piccoli defunti, dunque, vengono riservati gli stessi cerimoniali e conferiti gli stessi onori tributati agli adulti con la deposizione di monili, ornamenti preziosi, vasi di pregio, specifici indicatori del rango, e soprattutto di manufatti ricercati provenienti da diverse aree, anche di origine esotica, che indicano come nei ceti aristocratici di Purgatorio sia evidente la volontà di manifestare l'appartenenza alla classe sociale più elevata, prescindendo dall'età degli individui.[88] In tale quadro emerge il corredo della tomba 68, databile alla seconda metà del V secolo a.C., appartenente alla sepoltura di una giovinetta, deposta in una tomba a sarcofago con le pareti intonacate e dipinte di rosso (compresa la faccia interna della lastra di copertura), come nelle tombe degli adulti. Esso comprende, tra i materiali metallici, due colini ed una patera in bronzo con i manici desinenti in protomi d'oca, decorati da palmette incise, realizzati in officine locali.[89] Piuttosto variegato è il complesso ceramico che include pochi esemplari di vasi di produzione indigena (una *chytra*, ossia il "pentolino rituale", ed una *lopas*) ed un numero consistente di manufatti importati: prevalgono i vasi a vernice nera, alcuni dei quali di ottima fattura, ossia le oinochoai attiche che riproducono forme metalliche diffuse nel V secolo a.C. (*fig. 39*). Tra gli esemplari attici si distinguono la coppia di lekythoi a fondo bianco decorate con motivi geometrici e fitomorfi nella tecnica a figure nere, ascrivibili alla bottega del Pittore della Megera, e un'oinochoe a fondo bianco e figure nere, riconducibile al Pittore di Athena, con la rappresentazione di un satiro e di una menade, diffuse specialmente nei contesti risalenti alla prima metà del V secolo. Fra le ceramiche attiche a figure rosse spicca una kylix attribuita al Pittore di Shuvalov, con Apollo citaredo nel tondo interno e tre giovani ammantati sui lati, ma soprattutto una pelike, forma spesso riservata alle sepolture di rango, attribuita alla cerchia del Pittore di Kleophon, dipinta sui due lati con una scena di colloquio fra due personaggi ammantati. In queste raffigurazioni appare un ragazzo appoggiato ad un bastone mentre ascolta un uomo che gli si rivolge con braccio levato, in segno di ammonimento, con un chiaro riferimento al tema della *paideia*, della formazione e dell'educazione dei giovani. Il corredo, inoltre, include un kantharos attico sovraddipinto della classe Saint Valentin ed un'oinochoe configurata a testa femminile (rientrante nel Gruppo T del Beazley), quest'ultima spesso riproposta nei contesti destinati ai defunti in giovani età.[90]

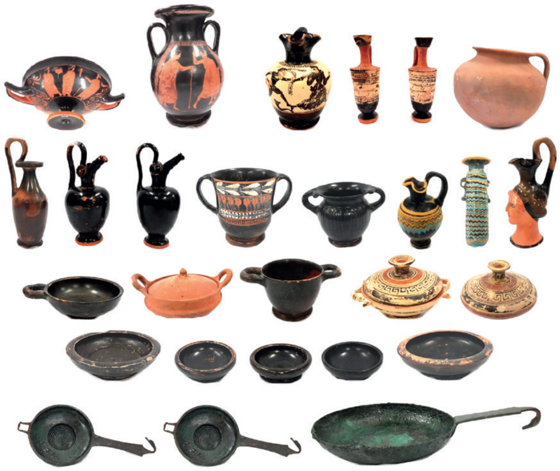


Fig. 39. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 68/1977, metà del V secolo a.C.: corredo vascolare, balsamari in pasta vitrea e vasi in bronzo (da Riccardi 2013, fig. 9 e Tarditi 1996a, figg. 94, 241, immagine elaborata dall'Autore).

Eccezionale e, al tempo stesso, inconsueta è una grande pisside policroma del Corinzio Tardo III, ritrovata in frammenti ai piedi della giovinetta, con le anse configurate a forma di busti femminili ed una piccola sfinge posta alla sommità del coperchio (*fig. 40*). La presenza di questo pregiato manufatto non è certo casuale all'interno del complesso, in quanto è stata scelta come elemento del corredo specialmente per la sua duplice valenza simbolica, ludica e cultuale, peculiare degli oggetti destinati agli infanti.[91] Completano il corredo della giovinetta quattro fibule d'argento con arco a doppia curva, ampiamente attestate nei contesti della Peucezia, e due piccoli vasi in pasta vitrea di probabile provenienza rodia dipinti con colori vivaci, un *alabastron* ed un'oinochoe, di solito utilizzati per la toilette femminile come contenitori di unguenti e profumi, forse allusivi all'età della defunta, probabilmente prossima alla condizione di adulta e di sposa.[92]

Infine, merita di essere ricordata la tomba 50, che ha restituito i resti di un infante, quasi certamente una bambina, esponente appartenente all'élite locale, deposta in una tomba a sarcofago con piccolo ripostiglio. In quest'ultimo è stato collocato gran parte del servizio ceramico, composto da un'olla a fasce, contenente un kantharos ed una coppetta pertinenti alla stessa classe, e da tre vasi a vernice nera (un'olpe un cup-skyphos ed una kylix) che riproducono forme diffuse in Attica fra il 480 e il 450 a.C. Nel sarcofago sono stati deposti un'olletta ariballica in bronzo di produzione locale ed una *phiale* ombelicata decorata da finte baccellature che rimanda a modelli metallici di produzione greca.[93] Anche in questo caso, la piccola defunta presentava un abbigliamento cerimoniale costituito da quattro fibule d'argento ad arco angolato (come nella tomba 68), alle quali sono associati un vago ed un pendente in ambra di forma trapezoidale e, soprattutto, da un pregiato diadema in lamina d'oro lavorata a sbalzo, decorato da rosette disposte in file orizzontali. Quest'ultimo costituisce una tipologia di ornamento poco diffusa in Peucezia, dove peraltro non abbondano i monili in oro, escludendo le tombe di Ruvo di Puglia, ed unico nella necropoli di contrada Purgatorio. È piuttosto probabile che tale oggetto di grande pregio e dal chiaro valore simbolico sia stato destinato ad un membro del gruppo familiare eminente, quale segno irrinunciabile di distinzione.[94]

Conclusioni

Questi primi dati provenienti dalle tombe del settore settentrionale della necropoli in contrada Purgatorio evidenziano come già negli ultimi decenni del VI secolo a.C. si verifica un arricchimento straordinario dei corredi funerari che durerà per tutto il secolo successivo. Tali contesti si sono imposti all'attenzione degli studiosi sia per la quantità sia per la qualità degli oggetti deposti nelle tombe. Indistintamente, sia le sepolture maschili sia quelle femminili hanno offerto complessi nei quali sono presenti numerosi oggetti di prestigio importati dalla Grecia, come i vasi corinzi, i crateri laconici a vernice nera, quelli attici, recipienti ed utensili di bronzo, dall'Etruria e dalla Campania etruschizzata, specialmente i vasi di bronzo e i vasi campani a figure nere, i preziosi ornamenti personali in oro e argento, le ambre figurate (quelle più antiche), spesso di dimensioni notevoli. Un dato per nulla trascurabile è costituito proprio dai cospicui ritrovamenti nella necropoli di oggetti in ambra, con un'alta percentuale di manufatti caratterizzati da una qualità elevata e da una significativa presenza di soggetti di probabile elaborazione locale, come ad esempio la protome di bovide. Questi elementi sembrano suggerire, pertanto, che Rutigliano possa essere stata la sede di una delle botteghe artigiane, avviata probabilmente da artigiani allogeni itineranti: ovviamente, si tratta di un'ipotesi da verificare e da considerare con le dovute cautele, dal momento che ancora oggi vi sono scarse conoscenze sulla consistenza dell'abitato cui la necropoli era annessa. In ogni caso, dall'analisi preliminare dei corredi funerari appare evidente la rilevanza che l'insediamento doveva assumere, con la presenza di una comunità socialmente strutturata, dalle solide condizioni economiche, in grado di scambiare i prodotti del fertile territorio con beni di lusso, da ostentare in occasione della morte.[95]

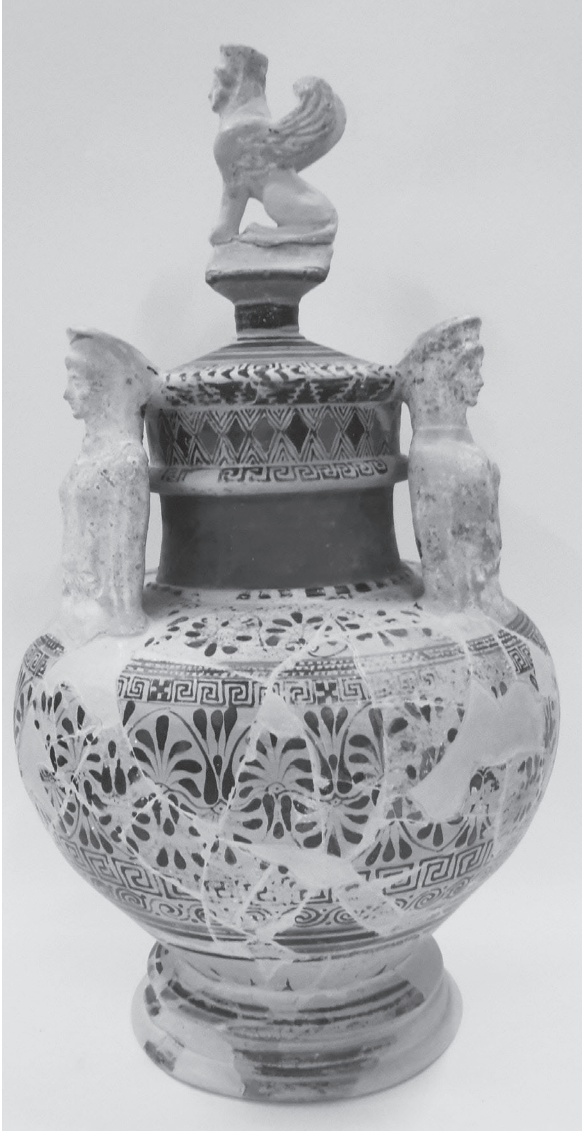


Fig. 40. Taranto, Depositi Soprintendenza. Rutigliano-Purgatorio, tomba 68/1977, metà del V secolo a.C.: pisside tardocorinzia (da Riccardi 2013, fig. 8, immagine rielaborata dall'Autore).

Come è stato appena accennato, è molto probabile che tale improvviso incremento delle risorse economiche a disposizione della comunità di Purgatorio-Bigetti sia dovuto al controllo di un vasto e fertile territorio agricolo e dei suoi prodotti, così come all'avvio di intensi rapporti di scambio diretto con la Grecia, soprattutto con Atene, ma anche con Rodi, se si presta attenzione al numero elevato di balsamari vitrei rinvenuti nelle sepolture, realizzati nell'isola greca. Tali relazioni si sono instaurate anche con alcune colonie della Magna Grecia, come sembra attestare il rinvenimento di un consistente tesoretto di monete d'argento (57) appartenenti alle zecche di alcune città italiote. Esse sono databili in un ampio arco di tempo che va dalla seconda metà del VI alla metà del V secolo a.C., probabilmente occultate nel decennio 440-430 a.C. Spicca, in particolare, la netta prevalenza degli esemplari di Metaponto (29) e la scarsa rappresentanza di quelle tarantine (appena 4), peraltro tutte anteriori al 470 a.C., ossia precedenti al periodo nel quale si verificano gli scontri tra le popolazioni indigene e la città laconica. Questa condizione di prosperità, in contrasto, forse non casuale, con la coeva crisi dei rapporti tra le popolazioni indigene, soprattutto messapiche, e la città di Taranto, persiste anche negli ultimi decenni del V secolo a.C., periodo durante il quale i vasi attici vengono sostituiti da quelli prodotti dalle prime officine italiote, protolucane e soprattutto protoapule. Numerosi sono, infatti, i capolavori dei principali maestri (fra tutti il Pittore della Danzatrice di Berlino) rinvenuti nelle sepolture della necropoli. Solo in seguito, nel corso del IV secolo a.C., l'aspetto dei corredi funerari di contrada Purgatorio, come si è potuto evincere dalle campagne di scavo successive (1978-1980, 1983-1985), tende ad uniformarsi a quello degli altri centri apuli, ormai profondamente permeati da una comune cultura ellenizzante, irradiata soprattutto da Taranto. Ed è proprio in questo periodo che si assiste ad un incremento demografico, indiziato dal rinvenimento, durante gli scavi del 1980, della contigua area di abitato, composta da abitazioni con vani regolari e con strutture formate da muri di pietre a secco, riferibili tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C., che si sovrapponevano ad alcune tombe della zona sepolcrale. Tuttavia, è anche utile sottolineare che le tombe del IV secolo sono concentrate soprattutto nel settore meridionale dell'area funeraria, che mostra la presenza anche in questa zona di una "normale" necropoli peucezia di età arcaica e classica con corredi formati da vasi di stile geometrico ed a fasce, con limitate attestazioni di vasi attici a figure nere tardi e a figure rosse. Ad essa si sovrappongono, nel corso di tutto il IV secolo, un gran numero di tombe di medio rango, con oggetti di corredo comuni in quell'età in tutta la Peucezia.[96]

Pertanto, il carattere di eccezionale ricchezza lo si riscontra soltanto nel settore settentrionale della necropoli di Purgatorio, dove sono state approntate, spesso per la prima volta (a differenza di quanto accade nel settore meridionale), tombe con corredi straordinariamente ricchi. Per tale motivo, non si può affermare che si sia verificata un'espansione della necropoli da nord a sud e quindi una cronologia orizzontale in tal senso: infatti, il settore meridionale risulta già occupato da sepolture sin dal VI secolo a.C., sebbene l'ampia sovrapposizione di nuove tombe nel IV secolo possa generare una differente e ingannevole connotazione. Rimane, dunque, da chiarire il diverso livello di ricchezza esistente tra i due settori della necropoli. È piuttosto verosimile che il settore settentrionale del vasto insediamento di Purgatorio sia appartenuto al gruppo dominante di quella comunità, appartenente ad un rango aristocratico. In tal modo, sarebbe meglio comprensibile non solo la concentrazione di ricchezza nelle tombe di quel settore, ma anche la particolare attenzione e il rispetto che le ha preservate nel IV secolo e il loro mancato reimpiego in un periodo di evidente esplosione demografica. Tuttavia, tutte le questioni affrontate in questa sede potranno trovare la loro spiegazione definitiva solo dopo l'edizione complessiva e integrale dei corredi provenienti dallo scavo 1976-1977, qualora avvaloreranno, in modo ampio se non completo, l'impressione di eccezionale prosperità offerta dalle poche anticipazioni alle quali finora si è fatto ricorso. In ogni caso, infine, appare opportuno mettere in risalto che i ritrovamenti effettuati dal Lo Porto nelle tombe di contrada Purgatorio non trovano alcun paragone con quelli provenienti dalle altre sepolture della Peucezia (nemmeno con quelle di Gravina-Botromagno del V secolo che hanno espresso una certa ricchezza). Essi trovano confronti se non con i rinvenimenti compiuti nel XIX secolo a Ruvo di Puglia, ma sono ad essi superiori per la varietà dei reperti, ma soprattutto per i dati scientifici raccolti grazie alle esplorazioni sistematiche, diversamente da quanto accaduto per la città murgiana, sconvolta da scavi clandestini e da ricerche ufficiali effettuate solo per recuperare reperti di pregio, senza prestare la dovuta considerazione all'intero contesto.[97]

NOTE

[1] L'analisi in questione si basa su un campione composto da circa trenta corredi finora esaminati

[2] Per un inquadramento storico del territorio si rimanda soprattutto a De Juliis 1992, 12-24; 2001b, 146-154; Ciancio/Riccardi 2005, 70-75; De Juliis 2007a, 3-6; 2007b, 13-16, con bibliografia.

[3] Per le varie notizie sui rinvenimenti e sulle campagne di scavo: Lo Porto 1977, 736-747; 1978, 498-504; De Juliis 1979, 434-437; 1981a, 376-377; 1982, 293-322; Andreassi 1986, 386-387.

[4] La distinzione fra le due località si deve alla toponomastica moderna, mentre i resti antichi vanno riferiti, al contrario, ad un unico contesto insediativo (Riccardi 1992, 74-76).

[5] Per le strutture palaziali di età arcaica in Peucezia: Ciancio 1989, 51-60; Riccardi 1992, 74-76; Russo 1992, 259-260; Ciancio 2003, 15-19; Ciancio/Riccardi 2005, 59-60, 82-83; Liseno 2007, 103-111, 173-174; Ciancio 2010a, 229-234; Liseno 2010, 172-173, ai quali si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici.

[6] Sugli altri scavi: Lo Porto 1978, 498-499; De Juliis 1981a, 376-377; De Juliis 1982, 293-322; Andreassi 1986, 386-387; Lavermicocca et al. 1987; De Juliis 1992, 16-17; Depalo 1992, 38-43; Riccardi 1992, 76-77; Ciancio Riccardi 2005, 72-74.

[7] Per le recenti scoperte effettuate in località Bigetti: Riccardi 1992, 74-76; Riccardi 2001; Ciancio/Riccardi 2005, 72-74. Per la tomba 67/1978: *Rutigliano I* 2007, 190-191.

[8] Tali corredi, custoditi a Taranto nei depositi della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Brindisi, Lecce e Taranto, sono ancora sostanzialmente inediti e mai studiati in maniera analitica, se non per alcune classi di materiali, né tantomeno sono noti al grande pubblico, eccezione fatta per alcune sporadiche mostre nelle quali sono stati esposti solo alcuni complessi (tre/quattro contesti più conosciuti) o alcuni oggetti pregiati estrapolati dagli stessi per la presentazione in diverse mostre tematiche.

[9] I corredi funerari provenienti dal settore meridionale della necropoli sono stati pubblicati nel 2007 a cura di E.M. De Juliis e riguardano gli scavi del 1978. Si tratta della zona dove sono localizzate la maggior parte delle tombe databili nel corso del IV secolo a.C. (*Rutigliano I* 2007). Sule tombe scavate da F.G. Lo Porto negli anni 1976-77, concentrate nel settore settentrionale della necropoli esistono alcuni brevi contributi relativi ai complessi più importanti: Lo Porto 1977, 725-745; 1978, 495-504; Riccardi 1989, 69-89; *Arte e artigianato* 1996, 408-414; *Andar per mare* 1998, 65-81; Damato 2004, 35-41; Masiello 2004a, 19-33; 2004b, 129; *Ornarsi d'ambra* 2004; Ciancio/Riccardi 2005, 70-75; De Juliis 2007b, 13-16; Masiello 2007a, 245; Riccardi 2010, 345-357; Montanaro 2015, 68-77, 88-90, 93-98, 179-190; Masiello 2016, 16-20; Peruzzi 2016, 65-81; Montanaro 2018a, 25-29; 2019, 613-630; 2020, 65-84; 2021, 89-108, ai quali si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici.

[10] Sulla possibile esistenza di gruppi di sepolture appartenenti a nuclei familiari: Damato 2004, 35-41.

[11] Per le tipologie sepolcrali presenti nella necropoli: Damato 2004, 35-41; De Juliis 2007b, 13-16; Montanaro 2019, 613-614; 2020, 65-68, ai quali si rimanda per una più ampia bibliografia.

[12] Si veda anche la tomba 104/1979 con l'inumato posto in posizione supina e distesa accompagnato solo da tre vasi in bucchero, attribuita alla sepoltura di un etrusco (De Juliis 1980, 439-440; 1981b, 468-469; Montanaro 2010, 185, 189).

[13] Per la diffusione della ceramica attica, si veda soprattutto Beazley 1956; 1963; Boardman 1989; 1990; 1992; Mannino 1996; Ciancio 1998; Mannino 2004; 2006; De Juliis 2007e, 389-397; Giudice 2007, 313-332, 385-400; De Juliis 2008; Mannino 2008; Lucchese 2010, ai quali si rimanda per la bibliografia. Per gli strumenti metallici: Tarditi 2007a, 561-571. Per la ceramica a fasce e stile misto: Riccardi 2007. Per la composizione dei corredi di contrada Purgatorio: Damato 2004, 35-41; Montanaro 2015, 68-77, 88-94; 2019, 613-614; 2020, 65-68, con bibliografia.

[14] Per i vasi in pasta vitrea dipinta: Harden 1981; Grose 1989; *Ornarsi d'ambra* 2004. Per la presenza dei monili in ambra e metallo prezioso: Masiello 2004a, 19-33; *Ornarsi d'ambra* 2004; Masiello 2007a, 245; Riccardi 2010, 345-357; Montanaro 2015, 179-190, con ampia bibliografia.

[15] Per i Manieristi, si veda Giudice 1982; Boardman 1992; Mannack 2001. Sulla distribuzione in Peucezia e in Messapia dei crateri a colonnette attici dei Primi Manieristi, si veda Ciancio 1998, 62-63; Lambrugo 2006, 44-93; Mannino 2006, 238-240, 272-273; 2008, 425-430; Montanaro 2015, 209-216, cui si rimanda per ulteriore bibliografia.

[16] Si veda: De Juliis 2007e, 389-397; Montanaro 2015, 207-220, con bibliografia.

[17] Sulle lekythoi attiche tipo standard, spesso di dimensioni considerevoli e finemente decorate: Mannino 1996, 366-369; 2006, 246-246; 2008, 427-428, con bibliografia. Per le "black-bodied lekythoi" (documentate a Rutigliano nelle tombe 15/1976, 23/1976, 67/1977 con tre esemplari, 71/1977, 78/1977 con due esemplari): Kurtz 1975, 115-120; Mannino 1996, 366-369; Nava 2005, 324-325; Mannino 2006, 246-247; 2008, 431-432. Sulla produzione metapontina: D'Andria 1980, 120-129; Silvestrelli 1996, 400-402; 2005 (con ampia bibliografia).

[18] Per le lekythoi a fondo bianco del Pittore di Aischines e quelle del Pittore della Megera, ben attestate anche nel Metapontino: Lo Porto 1966, 204-209, figg. 58-63; Kurtz 1975, 82-83; *Armi* 1993, 130-133 (tomba 17/71 di Contrada Crucinia); Mannino 1996, 366-369; Moore 1997; Carter 1998, 268-270, 321, 343-344, 379-380, 385-390, 610-613, 664-666; Mannino 2006, 246-247, 272-273; 2008, 431-433; Giudice 2015, ai quali si rimanda per l'ampia bibliografia.

[19] Vasi prodotti nella bottega del Pittore di Pentesilea sono presenti (oltre alla tomba 67/1977) anche nelle tombe 6/1976 (una kylix ed un askos), 16/1976 (due skyphoi ed un askos), 77/1977 (una kylix e tre askoi), 78/1977 (due skyphoi e tre askoi). Per la documentazione degli esemplari del Pittore di Pentesilea in Peucezia e Messapia: Mannino 1996, 366-369; Ciancio 1997, 70-84 (Gravina-Botromagno); Mannino 1997, 390-391; Ciancio 1998, 62-64; Mannino 2004, 338-340; 2006, 272-273; Giudice 2007, 311-332; Montanaro 2007, 162-174 (Ruvo di Puglia); Mannino 2008, 427-429, con ampia bibliografia.

[20] Sulle altre importazioni attiche: Lezzi-Hafter 1976 (Pittore di Shuvalov); 1988 (Pittore di Eretria); Prange 1989 (Pittore dei Niobidi); Matheson 1995 (Polignoto); Mannino 1996, 364-369; Hoffman 1997 (Sotades); Mannino 2006, 273-274; De Juliis 2007e, 389-397; Giudice 2007, 385-400; De Juliis 2008; Lucchese 2010, con bibliografia.

[21] Sulle ceramiche protoitaliote e sui ceramografi documentati: Giambersio 1989; Denoyelle 1992, 21-30; Lippolis 1996, 377-393; Mannino 1996, 364-370; Denoyelle 1997, 395-405; Lippolis 2004, 150-154; Fontannaz 2005; Mannino 2005, 27-38; Silvestrelli 2005, 113-123; Castoldi 2006a, 148-151; 2006b, 178-181; Ciancio 2007a, 407-415;

Ciancio 2007b, 417-430; Denoyelle 2008, 339-350; Mannino 2008, 432-440; Gadaleta 2010; Todisco 2012; Riccardi 2014; Robinson 2014, 217-234; Schierup 2014, 191-216, con ampia bibliografia. Su alcuni rari vasi attici prodotti da ceramografi raffinati: Mannino 2006, 273-274.

[22] Si tratta d'altronde di un equipaggiamento riscontrato anche nelle altre tombe maschili della Puglia centrale. A tal proposito si veda soprattutto: Riccardi 1989, 69-89; Ciancio 2010a, 225-237; Gargano 2010, 179-180; 2011, 81-97; Montanaro 2015, 68-77, ai quali si rimanda per gli altri riferimenti bibliografici.

[23] Sulla tipologia delle fibule si veda soprattutto: De Francesco/Longo 1983, 85-100; Guzzo 1993, 22-27, 154-160 (classi F X A e F VIII B). Per le ambre figurate: Montanaro 2012, 50-55; 2015, 179-188, con bibliografia.

[24] Per la ceramica subgeometrica: De Juliis 1995; 2007c, 343-350. Per la ceramica acroma e da fuoco: Masiello 2007b, 317-334; 2007c, 335-342. Per la ceramica a fasce e di stile misto: Riccardi 2007, 351-386. Per il significato della coppia rituale, nota anche nei contesti della Daunia, si rimanda a *Forentum I* 1988, 277-278; De Juliis 1990b; Russo/Berlingò 1996, 337-338; Gargano 2010, 177-178; Mitro/Notarangelo 2016.

[25] Per le coppe ioniche a Rutigliano: Palmentola 2007b, 515-524, con bibliografia. A proposito dell'iterazione delle coppe di tipo ionico, la Russo propone, per le necropoli di Lavello, che possa trattarsi anche di una testimonianza della partecipazione al rito funebre della cerchia di individui appartenenti allo stesso gruppo familiare del defunto (Giorgi et al. 1988, 281-283; Russo 1988, 270-273; Gargano 2010, 178-179, con relative note).

[26] Per la ceramica a vernice nera: Sparkes/Talcott 1970; Palmentola 2007b, 463-524 (per Rutigliano, scavi 1978), con ampia bibliografia.

[27] Per quanto concerne le tematiche del sacrificio in Grecia e le sue implicazioni ideologiche e sociologiche, nonché sul ruolo in esso svolto dalla *machaira* o dal *magheiros*, con riferimenti anche al mondo italico, si veda: Detienne 1979, 6-16; Detienne/Vernant 1982; Gargano 2010, 183-184; Bartoloni et al. 2017, 431-448; Caliò/Camera 2017, 253-274; Contursi 2017, 157-170; De Lucia Brolli 2017, 505-516; Di Fazio 2017, 539-552; Georgoudi 2017, 143-156; Krämer 2017, 517-538; Torelli 2017, 413-430, ai quali si rimanda per una bibliografia più completa.

[28] Sull'importanza della coppia funzionale: Fresa 1991, 136-138; Montanaro 2007, 174-175; Gargano 2010, 183-184, ai quali si rimanda per maggiori approfondimenti bibliografici.

[29] Sull'armamento dei guerrieri di Purgatorio: Riccardi 1989, 69-89; Damato 2004, 35-41; De Juliis 2007g; Montanaro 2015, 68-77; 2020, 65-67; 2021, 89-95, con bibliografia. La tomba 3/1976 (fine V-inizi IV secolo a.C.), forse pertinente a più deposizioni, ha restituito circa 135 elementi di corredo (olpai, candelabro, bacino con tripode, elmo, cinturone, strigili, alari, graffioni, morso equino, cuspidi di lancia, grattugie, vasi a figure rosse e a vernice nera attici e italioti). La tomba 19/1976 (IV secolo a.C.) ha restituito un elmo apulo-corinzio, un cinturone, un bacino, una patera, un'oinochoe ed un colino in bronzo, due cuspidi di lancia, *obeloi* e coltello in ferro, un cratere a figure rosse; dal ripostiglio provengono una grattugia, uno strigile in bronzo, un'olla e circa quaranta vasi a figure rosse e a vernice nera (Inv. nn. 138877-138915).

[30] Sulla presenza di ceramica attica a figure nere a Rutigliano: De Juliis 2007e, 389-397, con bibliografia.

[31] Sulla diffusione della ceramica attica a figure rosse a Rutigliano e nell'area peucezia: Riccardi 1989; Mannino 1996, 363-366; Ciancio 1998, 62-64; Mannino 2004; 2006, 270-275; De Juliis 2007e, 389-397; Giudice 2007, 313-332, 385-400; Mannino 2008, 425-430; Lucchese 2010, 299-306; Montanaro 2015, 215-229, ai quali si rimanda per una bibliografia più completa.

[32] Per la presenza del *chous* attico sovraddipinto nelle tombe indigene degli adulti e sul suo profondo significato si rimanda soprattutto a Mannino 2013, 143-152, con ricca bibliografia sull'argomento.

[33] Per i piatti attici su alto piede decorati con ruota e motivi fitomorfi sul bordo: Mannino 1996, 366-369; Montanaro 2020, 69-70; Montanaro 2021, 98-100.

[34] Per la ceramica a vernice nera: Sparkes/Talcott 1970; Palmentola 2007b, 463-524 (Rutigliano-Purgatorio, scavi 1978), con ampia bibliografia.

[35] Per la presenza degli ornamenti in metallo prezioso e in ambra: Masiello 2004a, 19-33; Riccardi 2010, 349-356; Montanaro 2012; 2015, 171-189, con ulteriore bibliografia.

[36] Per la tomba 40/1976, si veda: Lo Porto 1977, 737-738; Montanaro 2015, 212-213.

[37] Per i vasi metallici della tomba 23/1976: Tarditi 1996a, 21-22 (n. 22), 125 (bacino con ansa a placca a testa leonina); 78 (n. 155), 160-161 (oinochoe trilobata).

[38] Il corredo della tomba 23/1976 comprende anche numerose ceramiche a vernice nera (kylikes, olpai e skyphoi), ceramiche a fasce, pochi vasi indigeni rappresentanti dal cosiddetto pentolino rituale in ceramica da fuoco, alle quali si aggiunge una forma molto rara, quale la *plemochoe* (o *exaleiptron*) a vernice bruna forse di produzione corinzia (Riccardi 1989, 73, 79; Montanaro 2015, 74-76).

[39] Il corredo include anche una kylix ionica, un'oinochoe trilobata ed un vaso cantaroide a fasce e stile misto, un askos a fasce coloniale ed un grande colino in bronzo con manico desinente a testa di oca (Lo Porto 1978, 502). Sulla presenza della ceramica tardo-corinzia sulle coste adriatiche: Semeraro 1997, 365-372; De Juliis 2007d, 387-388.

[40] Sul lato secondario del cratere è raffigurata una menade stante con tirso e cista nella sinistra allungata.

[41] Fanno parte del corredo anche un *kothon* di imitazione corinzia, ceramica a fasce, un *kalathos* a fasce e stile misto, una grande lekythos a fasce di produzione coloniale, ceramica acroma (un boccaletto ed un mortaio) e ceramica da fuoco (*chytra*, lekanis e due pentole con coperchio e beccuccio). Per alcune notizie sul corredo: Tarditi 1996a, pp. 18-19 (n. 8), 44-45 (n. 64), 62 (n. 117), 102 (n. 237); Mannino 2013, 144-145.

[42] Sull'armamento difensivo dei guerrieri di Rutigliano nelle tombe riferibili alla seconda metà del V secolo a.C.: Montanaro 2021, 89-108. L'elmo è stato attribuito alla classe C della classificazione del Bottini (Bottini 1990, 23-37). Sulla probabile produzione coloniale dei primi elmi apulo-corinzi: Bottini 1990, 23-37; Frielinghaus 2011; Bottini 2013b, 145-158; Mitro/Notarangelo 2016, 248-250; Bottini/Graells 2019, 831-863; Graells i Fabregat 2019, 108-112; Bottini 2020, 139-154, con ampia bibliografia. Sui cinturoni di Rutigliano: Romito 1995, 90-91, nn. 295-301; Sannibale 1995, 981-983; 1998, 147-150, con bibliografia.

[43] Notizie preliminari sulla tomba 77/1977 sono in Masiello 2004b, 129; Montanaro 2019, 620-621, con bibliografia. Un contributo con analisi più puntuali sul

corredo è in Montanaro 2021, 89-108. L'edizione completa di questo complesso, assieme a quello della tomba 24/1976 è in fase di pubblicazione.

[44] Per il tema del ritorno di Efesto sull'Olimpo, si veda soprattutto Menichetti 2002, 261-271; Hedreen 2004, 38-64, ai quali si rimanda per una bibliografia più completa.

[45] Per la lekythos del Pittore di Achille, si veda: Oakley 1997, pl. 170, C-D; Montanaro 2021, 96-97. Per il Pittore di Efesto: Mannack 2001, 33-36.

[46] Sul concetto di "bella morte" si veda soprattutto: Vernant 1982, 45-76; Cerchiai 1984, 39-69; Vernant 2000, 46-51, 86-87, 108-111; Mirto 2007; Vernant 2007; Pouzadoux 2014, 73-79.

[47] Sui corredi di guerrieri di rango aristocratico composti da armature e da vasi figurati allusivi al ruolo militare del defunto: Ciancio 1997, 87-101; Mugione 2000; 2002, 91-99; Ciancio 2005, 47-57 (le tombe di Gravina Padre Eterno); Mugione 2005, 175-186; Ciancio 2010a, 225-237; Bottini 2014, 177-202; Montanaro 2018a, 25-37; 2018b, 560-568; 2019, 620-622; Bottini/Lecce 2020, 359-376; Montanaro 2020, pp. 78-81; 2021, 103-105, ai quali si rimanda per una bibliografia più completa.

[48] Sullo skyphos della tomba 77, si veda soprattutto Peruzzi 2016, 65-81, con diversi approfondimenti bibliografici.

[49] Per il legame delle uova con le credenze orfiche e per le connessioni escatologiche: Pontrandolfo 1988, 171-196; Bottini 1992, 65-88; D'Agostino 1996, 435-470; Pontrandolfo 1996a, 243-244; Bottini 2000, 127-137; Burkert 2003; Bottini 2005, 140-143; Edmonds 2013, ai quali si rimanda per l'ampia bibliografia.

[50] Per la sepoltura da Monte Sannace: Ciancio 2008, 895-918; Palmentola et al. 2010, 121-122. Per Conversano: Depalo 1989, 106-108; Ciancio/L'Abbate 2013, 211-215.

[51] Per la documentazione da San Martino d'Agri: Pontrandolfo 1996b, 178-179; Russo/Vicari Sottosanti 2009, 1-25. Per le testimonianze da San Brancato di Sant'Arcangelo: Pontrandolfo 1996b, 178-179. Per le attestazioni da Poseidonia: Cipriani 1996, 119-139; Pontrandolfo Rouveret 1996, 159-165.

[52] Sulla distribuzione in Peucezia e Messapia dei manufatti realizzati nella bottega del pittore, si veda: Mannino 1996, 363-369; 2006, 238-242, 272-273; 2008, 425-438, cui si rimanda per la bibliografia. Sulla ceramica attica della seconda metà del V secolo presente in Apulia, si veda: Mannino 1996, 363-369; 1997, 389-399; 2004, 333-355; Giudice 2007, 311-332, 385-400, con ampia bibliografia.

[53] Sul corredo ceramico della tomba 77/1977, comprendente anche vasi tardo-corinzi (tre oinochoai cilindriche e due stamnoi miniaturistici), un raro cratere a campana a vernice nera con tralcio d'ulivo sul bordo, un folto gruppo di ceramiche a vernice nera e vasi italioti a figure rosse (probabilmente pertinenti ad una seconda deposizione più recente), si veda: Masiello 2004b, 129; Peruzzi 2016, 65-70; Montanaro 2019, 620-621; 2021, 89-108.

[54] Per i vasi in bronzo della tomba, si veda: Tarditi 1996a, 37-38 (nn. 49-50), 46, 53 (nn. 70, 95), 64 (nn. 122-123), 77 (n. 151), 83-84 (n. 169), 86 (nn. 175-176), 94 (nn. 204-205), 106 (n. 245), 118 (n. 266); Montanaro 2021, 99-102. Ad essi si aggiungono tre strigili ed una grattugia in bronzo, spiedi, tripodi, resti di una graticola, un *kregra* ed un *thymiaterion* con piattello in ferro.

[55] Per l'analisi dei balsamari in pasta vitrea rinvenuti nella tomba, si rimanda a Montanaro 2021, 102-103. Sui resti di fibre vegetali e sui confronti con Canosa e Spina: De Juliis 1990a, 58-59; *Spina* 1993, 259-266.

[56] Per il complesso ceramico della tomba 78/1977: *Andar per mare* 1998, 67-76; Montanaro 2015, 75-77; Masiello 2016, 16-17, con bibliografia.

[57] Ai vasi metallici menzionati nel testo si aggiungono anche un colino con manico desinente a testa di oca, un'olletta ariballica e una lucerna. Si veda, per il corredo metallico, soprattutto Tarditi 1996a, 29-30 (n. 35), 73-74 (n. 143), 110-111 (n. 250); 1996b, 114-117; 2004, 105-112; 2007a, 561-571; 2007b, 23-52; Masiello 2016, 16-20.

[58] Alle armature in bronzo, insieme a tre strigili, sono associate le armi in ferro, costituite da spade con impugnatura in osso, coltelli, cuspidi di lancia e di giavellotto ed un probabile *drepanon*. Sull'interpretazione delle borchiette come ganci per la decorazione interna degli scudi: D'Antonio 2017, 115-132, con ampia bibliografia.

[59] A questi vasi si aggiungono un cratere a campana del Pittore di Creusa, con scena di armamento di un guerriero (Teti che consegna le armi al figlio Achille?) ed un'hydria del Pittore di Dolone, raffigurante una scena con tema dionisiaco (Silvestrelli 2008, 290-292). Per un approfondimento sul significato simbolico e allusivo dei vasi del Pittore della Danzatrice di Berlino si rimanda a Montanaro 2019, 613-630; 2020, 65-84, con ampia bibliografia.

[60] La tomba 35 di Baragiano ha restituito anche una coppia di morsi equini in ferro, una coppia di *prometopidia* a forma di muso equino e una coppia di *prosternidia* che mettono in risalto la condizione di cavaliere del defunto, così come una coppia di bacili di produzione etrusca ed un lebete in bronzo su tripode di produzione peloponnesiaca che attesta l'adesione alle pratiche aristocratiche di matrice ellenica (Russo et al. 2008, 517-530; Russo 2009, 247-260; Bottini 2013a, 134-143; 2013b, 145-158; Bruscella/Pagliuca 2013, 274-290; Osanna 2013, 134-135).

[61] Per la documentazione sugli altri materiali del contesto: Montanaro 2019, 613-630; 2020, 65-84. Sui vasi a decorazione nera di produzione locale: Palmentola 2007a, 399-405; Montanaro 2011, 203-268.

[62] Alle armature in bronzo sono associate le armi in ferro, costituite da cuspidi di lancia e di giavellotto, alle quali si aggiungono due strigili in bronzo e frammenti di lamine e sbarre in ferro decorati da palmette e volute, insieme a chiodi di ferro con residui lignei, probabilmente elementi della *kline* su cui era stata deposta la salma del defunto.

[63] Per il cratere a volute: Denoyelle 2008, 340-341; Montanaro 2018a, 26-28. Tra i vasi attici è presente una kylix a figure rosse con figura femminile nel tondo interno, mentre tra i vasi protoitalioti vi è anche una rara lekythos tipo standard attribuibile alla cerchia del Pittore di Pisticci rappresentante un Erote.

[64] Per approfondimenti relativi alla scelta delle immagini e alla figura dell'eroe evocata dalla aristocrazie indigene e soprattutto sul legame tra tali immagini e la deposizione delle armi nelle tombe, si veda soprattutto Lippolis 1997, 51-67; Tagliente 1999a, 391-418; 1999b, 423-433; 2001, 43-47; Lissarrague 2004, 183-189; Bottini 2006, 114-123; Lissarrague 2008, 15-27; 2014, 65-72; Pouzadoux 2014, 73-79; Montanaro 2018a, 25-37; 2019, 613-630; 2020, 65-84; 2021, 89-108. Per il corredo della tomba 11/1976: Lo Porto 1977, 740-741; *Arte e artigianato* 1996, 408-411; *Vigna Dioniso* 2010, 100-103; Montanaro 2018a, 24-25; 2020, 73-78, con ampia bibliografia.

[65] La tomba è stata scoperta il 7 maggio 1976. Lungo il bordo del sarcofago correva una risega continua e quattro incassi quadrangolari per la sistemazione delle travi lignee che sorreggevano la copertura. Il ripostiglio (m 1,59 x 0,52 x 0,60), che si estendeva in lunghezza oltre il sarcofago, era ricoperto da due lastre di carparo di diversa grandezza, la prima sorretta da un fascio di elementi di ferro, la seconda poggiata su una lastra posta perpendicolarmente al piano della fossa, che delimita il ripostiglio stesso.

[66] Sugli ornamenti personali che caratterizzano la deposizione della tomba 9/1976, si veda: Masiello 2004a, 28-30; *Ornarsi d'ambra* 2004, 43-45; Russo 2005, 122-124; Tagliente 2005, 71-83; Bottini 2007, 234-236; Masiello 2007a, 245; Riccardi 2010, 351-352; Montanaro 2012, 47-49, 132, 139-140, 164, 200; 2015, 183-184, con ampia bibliografia. Per le tombe di Melfi-Pisciolo si rimanda a Mitro/Notarangelo 2016.

[67] Per le credenze escatologiche legate a Dioniso e alla rappresentazione dei suoi simboli: Mugione 1996, 245-247; Bottini 2000, 127-137; Mugione 2000, 146-155; Kerényi 2004, 244-250; Frisone 2010, 88-91; Pontrandolfo/Mugione 2010, 115-124; Cerchiai 2011, 481-514; Kerényi 2011, 71-94; Pontrandolfo 2011, 393-428, ai quali si rimanda per l'ampia bibliografia.

[68] Tra le ceramiche dipinte di importazione sono comprese anche una lekythos attica a fondo bianco e figure nere attribuibile al Pittore della Megera, tre kantharoi attici sovraddipinti della classe Saint Valentin, tre oinochoai tardo-corinzie (una a corpo cilindrico, le altre due con corpo tronco-conico) e vasi sovraddipinti in rosso (un kantharos, un vaso cantaroide e due oinochoai), ascrivibili alla produzione metapontina del Gruppo Xenon (Robinson 1996; De Juliis 2002; 2007f). Tra le ceramiche locali sono presenti vasi a fasce e stile misto, a decorazione lineare, acromi e da fuoco.

[69] Per il corredo della tomba 9/1976: *Arte e artigianato* 1996, 411-414; *Ornarsi d'ambra* 2004, 43-46; Montanaro 2015, 71-74, ai quali si rimanda per la bibliografia.

[70] Per i monili da Rutigliano e dalla Peucezia, si veda soprattutto Masiello 2004a, 19-33; Riccardi 2010, 345-358; Montanaro 2015, 179-181, con ampia bibliografia di riferimento.

[71] Per la composizione dei corredi di Rutigliano durante la prima metà del V secolo a.C., che rispecchia per la maggior parte quelli rinvenuti in Peucezia riferibili allo stesso periodo cronologico: Ciancio 1985; Riccardi 1989; De Juliis 2010; Gargano 2010; Ciancio 2010a; 2010b; Montanaro 2015; ai quali si rimanda per una bibliografia più completa.

[72] Per il repertorio dei vasi bronzei, si veda Tarditi 1996a; Tarditi 2004, 105-112; 2007a, 561-571; 2007b, 23-52; Montanaro 2015, 139-170, con bibliografia. Per gli ornamenti personali in ambra e in metallo prezioso: Masiello 2004a, 19-33; Riccardi 2010, 349-354; Montanaro 2015, 171-188; con ampia bibliografia.

[73] Per la ceramica a fasce e in stile misto: Riccardi 2007, 351-386, con bibliografia. Per la ceramica acroma e da fuoco: Masiello 2007b, 317-334; 2007c, 335-342.

[74] Per la ceramica attica presente nella seconda metà del V secolo: Mannino 1996, 363-366; Ciancio 1998, 62-64; Mannino 2006, 272-275; Giudice 2007, 385-400; Mannino 2008, 425-440; Lucchese 2010, 304-306; Montanaro 2015, 215-229, con ampia bibliografia. Per la ceramica italiota: Mannino 1996, 366-369; Ciancio 2007a, 407-415; 2007b, 417-428; Denoyelle 2008; Mannino 2008, 435-440; Gadaleta 2010; Robinson 2014; Schierup/Sabetai 2014; Montanaro 2015, 230-268, ai quali si rimanda per l'ampia bibliografia. Per i vasi bronzei: Tarditi 1996a; Montanaro 2015, 139-170, con bibliografia. Per gli ornamenti personali: Masiello 2004a, 19-33; Riccardi 2010, 349-354; Montanaro 2015, 171-188, con ampia bibliografia.

[75] A questi oggetti si deve aggiungere un altro frammento in ambra che rappresenta un polos e parte di una testa umana, utilizzato in origine come pendente. Infatti, esso presentava un foro passante trasversale in corrispondenza della fronte, dov'è attualmente fratturato. Quindi, è stato riutilizzato come vago, praticando un grosso foro longitudinale (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 170136). Per il pendaglio raffigurante un personaggio maschile accovacciato: Masiello 2004a, 16-18; *Ornarsi d'ambra* 2004, 42-43; Montanaro 2012, 134-135; 2015, 180-183; 2016, 36-37; 2018c, 373-374, cui si rimanda per l'ampia bibliografia. Per il pendente da Chiaromonte: Bianco 2005, 99-101; 2012, 86-89; Montanaro 2018c, 372, con bibliografia.

[76] Una coppia di fermatrecce (in argento) è attestata anche nella tomba 60/1977 (riferibile agli inizi del V secolo a.C.), accompagnata da fibule in argento a doppio arco o ad arco ingrossato e da un pendaglio in ambra configurato a protome femminile di profilo. Per il prezioso apparato di ornamenti personali appartenenti alla defunta della tomba 122/1977, si veda: *Ornarsi d'ambra* 2004, 42-43; Riccardi 2010, 348-349; Montanaro 2012, 46-47, 72; 2015, 88-90, 182, con numerosi riferimenti bibliografici. Per i confronti con la parure di Minervino Murge, si veda: Corrente 1993, 21-28, con bibliografia.

[77] Sui crateri apuli a figure nere (o apulo-etruschi come definiti da Francesco D'Andria), si veda: D'Andria 1988, 665-669; De Juliis 1994, 544-548; Ciancio 1995, 71-86; Iozzo 2002, 54-64; Mannino 2006, 252-254; Montanaro 2011, 219-238, con ampia bibliografia.

[78] Al servizio in bronzo si aggiunge anche un'olletta ariballica e un bacino frammentario di produzione locale. Per i vasi in bronzo della tomba 122/1977: Tarditi 1996a, 18 (n. 7), 21 (n. 19), 22 (n. 23), 47 (n. 74), 68 (n. 134), 69 (n. 137), 95 (n. 208). Per il corredo della tomba 122/1977: *Ornarsi d'ambra* 2004, pp. 42-44; Montanaro 2015, 180-183, con bibliografia.

[79] Per il corredo di ornamenti personali proveniente dalla tomba 26: Riccardi 2010, 355-356. Per la collana in oro: Guzzo 1993, 51-52, 177-178; Riccardi 2010, 355. Per i pendenti in ambra: Montanaro 2012, 78, 82, 114. Per il cratere a colonnette: *Attori e maschere* 2004, 10; Mannino 2006, 149.

[80] Per i monili della tomba 16/1976, si veda: Riccardi 2010, 352-354; Montanaro 2012, 50-51; 2015, 186-190; 2016, 50-51, con bibliografia.

[81] Sui vasi attici della tomba 16/1976: Mannino 2008, 427-429. Il complesso vascolare comprende anche un cospicuo gruppo di ceramiche ascrivibili a produzione indigena (a fasce e stile misto, a decorazione lineare, acroma da fuoco), con una rilevante reiterazione delle forme: ad esempio, tre *kalathoi*, tre stamnoi, tre kantharoi, tre ollette ariballiche, tre *chytrai* o pentolini rituali, ecc., ai quali si aggiunge una *lekanis* tardo-corinzia.

[82] Per i vasi metallici della tomba 16/1976: Tarditi 1996a, 51 (n. 91), 66 (n. 128), 92 (nn. 198-199), 102 (n. 238), 118 (nn. 267-268), con bibliografia.

[83] Le analisi antropologiche e osteologiche sono state effettuate su un campione di 387 inumati provenienti dalle tombe scavate nel periodo 1976-1980 (Scattarella/De Lucia 1982, 137-147; Scattarella/De Lucia/Radina 1983, 33-39).

[84] Per gli elementi che compongono il corredo personale della defunta sepolta nella tomba 10/1976, si veda: *Ornarsi d'ambra* 2004, 24-27, 46-47; Riccardi 2010, 351-352; Montanaro 2012, 49-50, 137; 2015, 184-186, con ulteriore bibliografia.

[85] Per i vasi metallici della tomba 10/1976: Tarditi 1996a, 27 (n. 32), 48-49 (n. 83), 65 (n. 127).

[86] Sul corredo ceramico della tomba 10/1976: *Ornarsi d'ambra* 2004, 46-47.

[87] Sulle sepolture dei neonati e sulla tomba 131/1977 si veda: Lo Porto 1978, 502; Riccardi 2010, 346-347; 2013, 165. Sulle tombe dei bambini: Riccardi 2001, 37-48; 2013, 165.

[88] Si veda, in tal senso, la tomba rinvenuta nella vicina contrada S. Martino, riferibile ad un contesto infantile del secondo venticinquennio del VI secolo a.C., che tra i vari oggetti ha restituito due scarabei in steatite di provenienza orientale: si tratta della tomba 1/1988 ad *enchytrismòs* (Riccardi 1999, 168-175; 2013, 165).

[89] Per i vasi metallici della tomba 68/1977: Tarditi 1996a, 52-53 (n. 94), 103 (n. 241).

[90] Per il corredo ceramico della tomba 68/1977: Riccardi 2013, 167-169, con bibliografia.

[91] Le pissidi su alto piede con anse a forma di protomi femminili, poco diffuse in Italia meridionale, rientrano nella fase finale di produzione della ceramica corinzia. Un analogo manufatto proviene dall'Attica ed è stato assegnato sia dal Payne che dall'Amyx ad un periodo di poco posteriore alla metà del V secolo a.C. (Payne 1931, 332, fig. 174bis, n. 1503A; Amyx 1988, 452). Per la grande pisside policroma di Rutigliano: Riccardi 2013, 169, fig. 10, con bibliografia.

[92] Per la tipologia delle fibule: Guzzo 1993, 18-20, 148-149, classe F VI A.

[93] Per il corredo ceramico della tomba 50/1976: Riccardi 2013, 169. Per i vasi a vernice nera: Sparkes/Talcott 1970, 72-73, nn. 201-202, tav. 11, fig. 3 (olpe); 93, 265, n. 437, tav. 20, fig. 5 (kylix); 109-110, 276, n. 578, tav. 25, fig. 6 (cup-skyphos). Per l'olletta ariballica in bronzo: Tarditi 1996a, 89, 166-167, n. 187.

[94] Per gli ornamenti personali della tomba 50/1976: Guzzo 1993, 16-18, 146, classe F IV C (le fibule); Riccardi 2010, 355-357; 2013, 169 (il diadema).

[95] Sulla probabile presenza a Rutigliano di una bottega per la lavorazione dell'ambra, si veda: Riccardi 2010, 355; Montanaro 2012, 197-213; 2015, 179-188; 2016, 59-61, con ampia bibliografia.

[96] Sulle caratteristiche principali relative alla ricchezza della necropoli: De Juliis 1992, 15-18; De Juliis 2001b, 146-154; 2007b, 13-16, cui si rimanda per la bibliografia.

[97] De Juliis 2007b, 13-16. Per le necropoli di Gravina-Botromagno: Ciancio 1997. Per Ruvo: Montanaro 2007, cui si rimanda per la bibliografia completa.

BIBLIOGRAFIA

Ambre 2007 – Nava M.L./A. Salerno (edd.), *Ambre. Trasparenze dall'antico*, Catalogo della mostra (Napoli 2007), Napoli.

Amyx, D.A. 1988, *Corinthian Vase-Painting of the Arcaic Period*, Berkeley/Los Angeles.

Amyx, D.A./P. Lawrence 1996, *Studies in Archaic Corinthian Vase Painting*, Princeton.

Andar per mare 1998 – Cassano R./R. Lorusso Romito/M. Milella (edd.), *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, Catalogo della mostra (Bari 1997), Bari.

Andreassi, G. 1986, L'attività archeologica in Puglia nel 1985, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Neapolis* (Atti del XXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1985), Napoli, 371-398.

Antike Helme 1988 – Bottini, A./M. Egg/F.W. von Hase/H. Pflug/U. Schaaff/P. Schauer/G. Waurig (edd.), *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin,* Catalogo della mostra (Berlin 1988), Mainz.

Archeologia e territorio 1989 – A. Ciancio (ed.), *Archeologia e territorio. L'area peuceta*, Atti del seminario di studi (Gioia del Colle 1987), Putignano.

Armi 1993 – Bottini, A. (ed.), *Armi. Gli strumenti della guerra in Lucania*, Catalogo della mostra (Melfi 1993), Bari.

Armi di Athena 2017 – Graells i Fabregat, R./F. Longo/G. Zuchtriegel (edd.), *Le armi di Athena. Il santuario settentrionale di Paestum,* Catalogo della mostra (Paestum 2017-2018), Napoli.

Arte e artigianato 1996 – Lippolis, E. (ed.), *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia,* Catalogo della mostra (Taranto 1996), Napoli.

Atleti e guerrieri 1997 – Lippolis, E./G.A. Maruggi/L. Masiello (edd.), *Atleti e guerrieri. Tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. a.C.*, Catalogo della mostra (Taranto 1994), Catalogo del Museo Nazionale di Taranto, I, 3, Taranto.

Atti Bari 2010 – Todisco, L. (ed.), *La Puglia centrale dall'età del Bronzo all'Alto Medioevo. Archeologia e storia*, Atti del Convegno di Studi (Bari 2009), Roma.

Atti Brescia 2007 – Tarditi, C. (ed.), *Dalla Grecia all'Europa. La circolazione di beni di lusso e di modelli culturali nel VI e V secolo a.C.*, Atti del Convegno (Brescia 2006), Milano.

Atti Roma 2017 – Lippolis, E./P. Vannicelli/V. Parisi (edd.), *Il sacrificio. Forme rituali, linguaggi, strutture sociali*, Atti dei Seminari di Storia e Archeologia Greca II (Roma 2015), *Scienze dell'Antichità* 23, Roma.

Atti Taranto 2008 – Pugliese Carratelli, G. (ed.), *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del XLVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2007), Taranto.

Atti Taranto 2011 – Pugliese Carratelli, G. (ed.), *La vigna di Dioniso: vite, vino culti in Magna Grecia*, Atti del XLIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2009), Taranto.

Atti Taranto 2019 – Siciliano, A. (ed.), *Produzioni e committenze in Magna Grecia*, Atti del LV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2015), Taranto.

Attori e maschere 2004 – D'Amicis, A./A. Dell'Aglio/L. Masiello/L. Trombetta, *Attori e maschere del teatro antico. La documentazione del Museo di Taranto*, Catalogo della mostra (Taranto 2004-2005), Taranto.

Bartoloni et al. 2017 – Bartoloni, G./S. Neri/F. Piztalis, Con il coltello e con il fuoco. Sacrificio e ritualità alle origini della comunità etrusca di Veio, in *Atti Roma* 2017, 431-448.

Beazley, J.D. 1956, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.

Beazley, J.D. 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd ed., Oxford.

Bianco, S. 2005, L'ambra nelle vallate della Basilicata ionica, in *Magie d'ambra* 2005, 85-110.

Bianco, S. 2012, Le tombe Arcaiche di Enotri, Nord-Lucani e Dauni. Beni di Prestigio e simboli del Potere: Chiaromonte, in S. Rafanelli/E. Setari (edd.), *Il modello inimitabile. Percorsi di civiltà fra Etruschi, Enotri e Dauni*, Catalogo della mostra (Vetulonia 2012), Siena, 86-91.

Boardman, J. 1989, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, London.

Boardman, J. 1990, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano.

Boardman, J. 1992, *Vasi Ateniesi a figure rosse*, Milano.

Bottini, A. 1988, Apulisch-Korintische Helme, in *Antike Helme* 1988, 107-136.

Bottini, A. 1990, Gli elmi apulo-corinzi: proposta di classificazione, *AnnAStorAnt* 12, 23-37.

Bottini, A. 1992, *Archeologia della salvezza. L'escatologia nelle testimonianze archeologiche*, Milano.

Bottini, A. 2000, Forme di religiosità salvifica in Magna Grecia. La documentazione archeologica, in M. Tortorelli Ghidini/A. Storchi/A. Visconti (edd.), *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture* nell'antichità, Atti dei seminari napoletani (Napoli 1996-98), Napoli, 127-137.

Bottini, A. 2005, La religiosità salvifica in Magna Grecia fra testo e immagini, in S. Settis/M.C. Parra (edd.), *Magna Graecia. Archeologia di un sapere*, Catalogo della mostra (Catanzaro 2005), Milano, 140-143.

Bottini, A. 2006, Il rituale funerario eroico, in A. Bottini/ M. Torelli (edd.), *Iliade,* Catalogo della mostra (Roma 2006-2007), Milano, 114-123.

Bottini, A. 2007, Le ambre nella Basilicata settentrionale, in *Ambre* 2007, 232-237.

Bottini, A. 2013a, Lusso e prestigio: lo strumentario in bronzo a Torre di Satriano e nei centri "nord-lucani", in *Segni del potere* 2013, 137-143.

Bottini, A. 2013b, Eroi armati. Gli strumenti della guerra, in *Segni del potere* 2013, 145-158.

Bottini, A. 2014, Apulia centro-settentrionale e *mesogaia* della Basilicata fra VI e IV secolo, in A. Siciliano/K. Mannino (edd.), *Da Italìa a Italia. Le radici di un'identità*, Atti del LI Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2011), Taranto, 177-202.

Bottini, A. 2020, Vasi, strumenti e armi in metallo, in *Chiaromonte* 2020, 139-154.

Bottini A./H.-M. von Kaenel, Armi e strumenti, in *Forentum II* 1991, 97-112.

Bottini, A./R. Graells 2019, Armi e armamento nella *mesogaia* fra VI e IV secolo, in O. de Cazanove/A. Duplouy/V. Capozzoli (edd.), *La Lucanie entre deux mers. Archéologie et Patrimoine*, Actes du Colloque international (Paris 2015), Naples, 813-863.

Bottini, A./L. Lecce 2020, La tomba n. 227 di località San Pasquale, proprietà Luigi Viola, in *Chiaromonte* 2020, 359-376.

Bruscella, A./S. Pagliuca 2013, Baragiano. Le tombe 35, 37 e 57, in *Segni del potere* 2013, 272-303.

Burkert, W. 2003, *La religione greca*, Milano.

Caliò, L.M./M. Camera 2017, Sacrificio e pratica urbana in età arcaica e classica. Il ruolo dei cuochi e la spartizione della carne nella città greca, in *Atti Roma* 2017, 253-274.

Carpenter, T.H./K.M. Lynch/E.G.D. Robinson (edd.) 2014, *The Italic people of ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshop, Markets, and Customs*, Cambridge.

Carter, J.C. 1998, *The chora of Metaponto: the necropoleis* I-II, Austin (Texas).

Castoldi, M. 2006a, I vasi a figure rosse lucani e protolucani: la nascita della ceramografia lucana nella Basilicata del V secolo a.C., in *Collezione Banca Intesa* 2006, 148-151.

Castoldi, M. 2006b, I vasi a figure rosse del periodo protoapulo e apulo antico: Taranto e le officine ceramiche, in *Collezione Banca Intesa* 2006, 178-181.

Ceramique Apulienne 2005 – Denoyelle, M./E. Lippolis/M. Mazzei/C. Pouzadoux (edd.), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde (Naples 2000), Naples.

Cerchiai, L. 1984, *Geras thanonton*: note sul concetto di «bell mort», *AnnAStorAnt* 6, 39-69.

Cerchiai, L. 2011, Culti dionisiaci e rituali funerari tra *poleis* magnogreche e comunità anelleniche, in *Atti Taranto* 2011, 481-514.

Chiaromonte 2020 – Bianco, S./A. De Siena/D. Mancinelli/A. Preite (edd.), *Chiaromonte. Un centro italico tra archeologia e antropologia storica. Studi in memoria di Luigi Viola*, Venosa.

Ciancio, A. 1985, Tombe arcaico-classiche nei territori di Noicattaro e Valenzano, *Taras* V.1, 45-107.

Ciancio, A. 1989, Peucezia preromana. L'organizzazione del territorio e le strutture del popolamento, in *Archeologia e territorio* 1989, 47-67.

Ciancio, A. 1995, Un gruppo di vasi apuli a figure nere del V sec. a.C., *BdA* 93-95, 71-86.

Ciancio, A. 1997, *Silbìon. Una città tra Greci e indigeni. La documentazione archeologica del territorio di Gravina in Puglia dall'VIII al V secolo a.C.*, Bari.

Ciancio, A. 1998, Il commercio attico, in *Andar per mare* 1998, 62-64.

Ciancio, A. 2003, *Museo Civico Archeologico. Gravina in Puglia*, Gravina in Puglia.

Ciancio, A. 2005, Recenti acquisizioni di ceramica italiota da Gravina in Puglia, in *Céramique apulienne* 2005, 47-57.

Ciancio, A. 2007a, Ceramica a figure rosse protolucana e lucana, in *Rutigliano I* 2007, 407-415.

Ciancio, A. 2007b, Ceramica a figure rosse apula (antica e media), in *Rutigliano I* 2007, 417-430.

Ciancio, A. 2008, Necropoli e aree urbane. L'uso "apulo" di seppellire *intra ed extra muros* nella Peucezia nel periodo tra VI e III secolo a.C., in G. Bartoloni/M.G. Benedettini (edd.), *Sepolti tra i vivi. Evidenza ed interpretazione di contesti funerari in abitato*, Atti del convegno internazionale (Roma 2006), in *Scienze dell'Antichità. Storia, archeologia, antropologia* XIV, 2, Roma, 895-918.

Ciancio, A. 2010a, Ruoli e società: il costume funerario tra VI e IV secolo a.C., in *Atti Bari* 2010, 225-237.

Ciancio, A. 2010b, La Peucezia nel sistema del commercio arcaico, in *Atti Bari* 2010, 291-298.

Ciancio, A. 2013, Conversano nel quadro dello sviluppo della Peucezia tra VI e III secolo a.C., in Ciancio/L'Abbate 2013, 233-260.

Ciancio, A./A. Riccardi 2005, I siti della Peucezia, in A. Ciancio (ed.), *I fili della meraviglia. L'abbigliamento di Greci e Apuli tra funzionalità e comunicazione*, Catalogo della mostra (Gioia del Colle 2005), Bari, 57-85.

Ciancio, A./V. L'Abbate 2013 (edd.), *Norba-Conversano. Archeologia e storia della città e del territorio*, Bari.

Cipriani, M. 1996, Prime presenze italiche organizzate alle porte di Poseidonia, in *Poseidonia e i Lucani* 1996, 119-139.

Collezione Banca Intesa 2006 – Sena Chiesa, G./F. Slavazzi (edd.), *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, I-III, Milano.

Contursi, P. 2017, Riti e sacrifici agli antenati presso i Greci: alcune osservazioni sull'evidenza archeologica messenica, in *Atti Roma* 2017, 157-170.

Corrente, M. 1993, Minervino Murge (Bari): un centro antico in un'area di confine, *BullNumRoma* 20, 7-42.

D'Agostino, B. 1996, La necropoli e i rituali della morte, in S. Settis (ed.), *I Greci*. 2. *Una storia greca*, Torino, 435-470.

Damato, A. 2004, La contrada Purgatorio, in *Ornarsi d’ambra* 2004, 35-41.

D’Andria, F. 1980, I materiali del V sec. a.C. nel Ceramico di Metaponto e alcuni risultati delle analisi sulle argille, in *Attività archeologica in Basilicata 1964-1977. Scritti in onore di Dinu Adamesteanu*, Matera, 117-145.

D’Andria, F. 1988, Messapi e Peuceti, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Italia omnium terrarum alumna*, Milano, 651-715.

D’Antonio, A. 2017, Armi reali e armi miniaturistiche, in *Armi di Athena* 2017, 115-132.

De Francesco, R./F. Longo 1983, Le fibule della Peucezia dal VI al IV sec. a.C., *Taras* III, 85-100.

De Juliis, E.M. 1997, L’attività archeologica in Puglia, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Gli Eubei in Occidente*, Atti del XVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1978), Napoli, 419-436.

De Juliis, E.M. 1980, L’attività archeologica in Puglia nel 1979, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *L’Epos greco in Occidente*, Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1979), Napoli, 425-450.

De Juliis, E.M. 1981a, L’attività archeologica in Puglia nel 1980, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Siris e l’influenza ionica in Occidente*, Atti del XX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1980), Napoli, 353-379.

De Juliis, E.M. 1981b, Rutigliano (Bari) – Scavi e scoperte, Turi (Bari), *StEtr* XLIX, 468-473.

De Juliis, E.M. 1982, L’attività archeologica in Puglia, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Megale Hellas. Nome e immagine*, Atti del XXI Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1981), Napoli, 293-322.

De Juliis, E.M. 1990a, *L’ipogeo dei Vimini di Canosa*, Bari.

De Juliis, E.M. 1990b, Le arti suntuarie, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Magna Grecia IV. Arte e artigianato*, Milano, 391-411.

De Juliis E.M. 1992, Il territorio di Rutigliano nel primo millennio a.C., in *Rutigliano* 1992, 11-24.

De Juliis, E.M. 1994, Importazioni e influenze etrusche in Puglia, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Magna Grecia, Etruschi e Fenici*, Atti del XXXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1993), Napoli, 529-560.

De Juliis, E.M. 1995, *La ceramica geometrica della Peucezia*, Roma.

De Juliis, E.M. 2001a, Gli Etruschi in Puglia, in G. Camporeale (ed.), *Gli Etruschi fuori d’Etruria*, San Giovanni Lupatoto, 257-267.

De Juliis, E.M. 2001b, Rutigliano, *BTCGI* XVI, 146-154.

De Juliis, E.M. 2002, *La ceramica sovraddipinta apula*, Bari.

De Juliis, E.M. 2007a, Il territorio di Rutigliano, in *Rutigliano I* 2007, 3-6.

De Juliis, E.M. 2007b, La necropoli di contrada Purgatorio, in *Rutigliano I* 2007, 13-16.

De Juliis, E.M. 2007c, Ceramica subgeometrica peucezia, in *Rutigliano I* 2007, 343-350.

De Juliis, E.M. 2007d, Ceramica corinzia, in *Rutigliano I* 2007, 387-388.

De Juliis, E.M. 2007e, Cearamica attica a figure nere e a figure rosse, in *Rutigliano I* 2007, 389-397.

De Juliis, E.M. 2007f, Ceramica sovraddipinta, in *Rutigliano I* 2007, 527-556.

De Juliis, E.M. 2007g, Armi, in *Rutigliano I* 2007, 573-578.

De Juliis, E.M. 2008, Atene e l’area ionico-adriatica, in *Atti Taranto* 2008, 551-563.

De Juliis, E.M. 2010, La Peucezia: caratteri generali, in *Atti Bari* 2010, 151-168.

De Lucia Brolli, M.A. 2017, Il rituale carneo nel santuario di Monte Li Santi-Le Rote a Narce: dallo spazio del culto alle azioni rituali, in *Atti Roma* 2017, 505-516.

Denoyelle, M. 1992, Du Peintre de Pisticci au Peintre du Cyclope. Quelques problèmes de style au sein du premier atelier à figures rouges de Métaponte (deuxième moitié du V siècle av. J.-C.), *Rlouvre* 4, 21-30.

Denoyelle, M. 1997, Attic or non Attic?: the Case of the Pisticci Painter, in J.H. Oakley/W.D.E. Coulson/O. Palagia (edd.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxford, 395-405.

Denoyelle, M. 2008, La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italiote, in *Atti Taranto* 2008, 339-350.

Depalo, M.R. 1989, Le necropoli della Peucezia nel IV secolo a.C.: elementi di continuità e modifiche, in *Archeologia e territorio* 1989, 91-110.

Depalo, M.R. 1992, Storia delle ricerche nel territorio di Rutigliano, in *Rutigliano* 1992, 25-61.

Detienne, M. 1979, Il coltello da carne, *DialA* I, n.s. I, 6-16.

Detienne, M./J.-P. Vernant 1982, *La cucina del sacrificio in terra greca*, trad. di C. Casagrande/G. Sissa, Torino.

Di Fazio, C. 2017, *Latiar*. Consacrare, spartire, sacrificare, in *Atti Roma* 2017, 539-552.

Edmonds, R.G. 2013, *Redefining Ancient Orphism: A Study in Greek Religion*, Cambridge.

Felicitas Temporum 2008 – Russo A./H. Di Giuseppe (edd.), *Felicitas Temporum. Dalla terra alle genti: la Basilicata settentrionale tra archeologia e storia*, Catalogo della mostra (Muro Lucano 2008), Potenza.

Ferrara, B. 2019, Il banchetto greco tra VI e V secolo a.C., in Giulierini/Giacco 2019, 90-95.

Fontannaz, D. 2005, La céramique proto-apulienne de Tarente: problèmes et perspectives d’une recontextualisation, in *Céramique apulienne* 2005, 125-142.

Forentum I 1988 – Giorgi, M./S. Martinelli/M. Osanna/A. Russo (edd.), *Forentum I. Le necropoli di Lavello*, Venosa.

Forentum II 1991 – Bottini, A./M.P. Fresa (edd.), *Forentum II. L’acropoli in età classica*, Venosa.

Fresa, M.P. 1991, Osservazioni sulla composizione dei corredi, in *Forentum II* 1991, 135-144.

Frielinghaus, H. 2011, *Die Helme von Olympia. Ein Beitrag zu Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern*, Berlin-New York.

Frisone, F. 2010, Vino e rituali funerari. Dioniso, la promessa, la tomba, in *Vigna Dioniso* 2010, 88-91.

Gadaleta, G. 2010, La ricezione locale: pittori e forme della ceramica italiota nei centri indigeni, in *Atti Bari* 2010, 317-326.

Gargano, M.P. 2010, La composizione dei corredi tra VII e III secolo a.C., in *Atti Bari* 2010, 177-184.

Gargano, M.P. 2011, Le necropoli di un insediamento della Peucezia: il caso di Monte Sannace, *Siris* 10, 2009, 81-97.

Genti in arme 2001 – Nava M.L./M.N. Santi (edd.), *Genti in arme. Aristocrazie guerriere della Basilicata antica*, Catalogo della mostra (Roma 2001), Roma.

Georgoudi, S. 2017, Brevi osservazioni su alcuni aspetti del sacrificio e della purificazione nella Grecia antica, in *Atti Roma* 2017, 143-156.

Giacobello, F. (ed.) 2014, *Il viaggio dell’eroe. Da Atene alla Magna Grecia, dal racconto all’immagine*, Catalogo della mostra (Vicenza 2014), Milano.

Giambersio, A.M. 1989, *Il Pittore di Pisticci. Il mondo e l’opera di un ceramografo della seconda metà del V secolo a.C.*, Galatina.

Giorgi et al. 1988 – Giorgi, M./S. Martinelli/M. Osanna/A. Russo, Cronologia e composizione dei corredi, in *Forentum I* 1988, 274-292.

Giudice, F. 1982, Una kelebe del Pittore dei Porci e la distribuzione dei vasi del Gruppo Manierista nella penisola italiana, in *APARXAI. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias*, Pisa, 279-284.

Giudice, G. 2007, *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a.C. Rotte e vie di distribuzione* (Studia Archaeologica, 152), Roma.

Giudice, E. 2015, *Il tymbos, la stele e la barca di Caronte. L'immaginario della morte sulle lekythoi funerarie a fondo bianco* (Studia Archaeologica, 202), Roma.

Giulierini, P./M. Giacco 2019 (edd.), *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione Magna Grecia*, Catalogo del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Milano.

Graells i Fabregat, R. 2019, Armi, vasi e altri manufatti metallici prodotti in Magna Grecia, in Giulierini/Giacco 2019, 108-112.

Greci, Enotri e Lucani 1996 – Bianco, S./A. Bottini/A. Pontrandolfo/A. Russo Tagliente/E. Setari (edd.), *I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale*, Catalogo della mostra (Policoro 1996), Napoli.

Grose, D.F. 1989, *The Toledo Museum of Art. Early Ancient Glass*, New York.

Guzzo, P.G. 1993, *Oreficerie dalla Magna Grecia. Ornamenti in oro e argento dall'Italia meridionale tra l'VIII ed il I secolo a.C.*, Taranto.

Harden, D.B. 1981, *Catalogue of Greek and Roman Glass in the British Museum* I, London.

Hedreen, G. 2004, The return of *Hephaistos*, Dionysiac processional ritual and the creation of a visual narrative, *JHS* 124, 38-64.

Hoffmann, H. 1997, *Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases*, Oxford.

Iconografia 2001 – I. Colpo/I. Favaretto/F. Ghedini (edd.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova 2001), Roma (2002).

Iozzo, M. 2002, Black-Figure Pottery in Magna Grecia, in M. Bennet/J.P. Aaron (edd.), *Magna Graecia: Greek Art from South Italy and Sicily*, Catalogue of an exhibition (Cleveland Museum 2002), New York and Manchester, 48-67.

Kerényi, C.I. 2004, Dioniso ed Eros nella ceramica apula, in *Miti greci* 2004, 244-250.

Kerényi, C.I. 2011, Immagini di Dioniso nel IV secolo a.C., in *Atti Taranto* 2011, 71-94.

Krämer, R.P. 2017, *What is dead may never die*. Pratiche sacrificali per la divinizzazione del defunto in Etruria e nel Lazio nell'età orientalizzante e arcaica. Un approccio di economia politica, in *Atti Roma* 2017, 517-538.

Kurtz, D.C. 1975, *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters*, Oxford.

Lambrugo, C. 2006, La ceramica attica in Apulia: una grande officina, i suoi pittori, un vaso famoso, in *Collezione Banca Intesa* 2006, 44-93.

Lavermicocca, N./G. La Notte/G. Pacilio 1987, *Sant'Apollinare in Rutigliano. Storia, scavo, restauro*, Rutigliano.

Lezzi-Hafter, A. 1976, *Der Shuvalov Maler*, Mainz-Rhein.

Lezzi-Hafter, A. 1988, *Der Eretria Maler*, Mainz-Rhein.

Lippolis, E. 1996, Lo stile proto-apulo e apulo antico e medio, in *Arte e artigianato* 1996, 377-393.

Lippolis, E. 1997, Guerra, caccia e cultura mitica, in *Atleti e guerrieri* 1997, 51-67.

Lippolis, E. 2004, Le produzioni e le fasi della ceramica magnogreca a figure rosse, in *Miti Greci* 2004, 150-154.

Lippolis, E. 2007, Beni di prestigio e acculturazione: la diffusione del modello aristocratico greco, in *Atti Brescia* 2007, 3-22.

Liseno, A. 2007, *Dalla capanna alla casa. Dinamiche di trasformazione nell'Italia sud-orientale (VIII-V sec. a.C.)*, Bari.

Liseno, A. 2010, Dalla capanna alla casa. Dinamiche di trasformazione in Peucezia tra VIII e VI secolo a.C., in *Atti Bari* 2010, 169-176.

Lissarrague, F. 2004, Histoire sociale et images: guerres et guerriers dans l'imagerie grecque, in T. Tortosa/J. Santos (edd.), *Arqueologia e iconografia: indagar en las imagenes*, Roma, 183-189.

Lissarrague, F. 2008, Corps et armes: figures grecques du guerrier, in J. Wilgaux/V. Dasen (edd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, 15-27.

Lissarrague, F. 2014, *Arma virumque cano*. A proposito delle armi degli eroi, in Giacobello 2014, 65-72.

Lo Porto, F.G. 1966, Metaponto. Scavi e ricerche archeologiche, *NSc* XX (s. VIII), 136-231.

Lo Porto, F.G. 1977, Recenti scoperte archeologiche in Puglia, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Locri Epizefirii*, Atti del XVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1976), Napoli, 725-745.

Lo Porto, F.G. 1978, La documentazione archeologica in Puglia, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Magna Grecia bizantina e tradizione classica*, Atti del XVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1977), Napoli, 495-504.

Lo Porto, F.G. 1996, Tombe arcaiche di peuceti emergenti, *Studi di Antichità* 9, 7-36.

Lucchese, C. 2010, L'importazione della ceramica attica, in *Atti Bari* 2010, 299-306.

Magie d'ambra 2005 – Mastrocinque A./E. Trevisani/S. Bianco/A. Russo/M. Tagliente (edd.), *Magie d'ambra. Amuleti e gioielli della Basilicata antica*, Catalogo della mostra (Potenza, 2005-2006), Lavello.

Mannack, T. 2001, *The Late Mannerists in Athenian Vase-painting*, Oxford.

Mannino, K. 1996, Gli ateliers attici e la nascita della produzione figurata, in *Arte e artigianato* 1996, 363-370.

Mannino, K. 1997, Le importazioni attiche in Puglia nel V secolo a.C., *Ostraka* 6, 2, 389-399 (*Politica ateniese*).

Mannino, K. 2004, I vasi attici di età classica nella Puglia anellenica: osservazioni sui contesti di rinvenimento, in L. Braccesi (ed.), *I Greci in Adriatico II*, *Hesperìa: studi sulla grecità d'occidente*, 18, Atti del Convegno (Urbino 1999), Roma, 333-355.

Mannino, K. 2005, I contesti della ceramica protoitaliota in Messapia, in *Céramique Apulienne* 2005, 27-38.

Mannino, K. 2006, *Vasi attici nei contesti della Messapia (480-350 a.C.)*, Bari.

Mannino, K. 2008, Dalle importazioni attiche alle produzioni italiote: la documentazione dell'area apulo-lucana, in *Atti Taranto* 2008, 425-443.

Mannino, K. 2013, *Choes* attici sovraddipinti nel territorio apulo: la documentazione da Rutigliano, in *Vetustis novitatem dare* 2013, 143-152.

Masiello, L. 2004a, Rutigliano e l'area peuceta, in *Ornarsi d'ambra* 2004, 19-33.

Masiello, L. 2004b, Corredo della tomba 77, in *Miti Greci* 2004, 129.

Masiello, L. 2007a, La tomba 9 a Rutigliano. La tomba 10 a Rutigliano. La tomba 122 a Rutigliano, in *Ambre* 2007, 245.

Masiello, L. 2007b, Ceramica acroma, in *Rutigliano I* 2007, 317-334.

Masiello, L. 2007c, Ceramica da fuoco, in *Rutigliano I* 2007, 335-342.

Masiello, L. 2016, Manufatti metallici: seconda metà del V secolo a.C., in C. Bertelli/G. Bonsanti (edd.), *Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, 16-22.

Massa-Pairault, F.-H. (ed.) 1999, *Le mythe grec dans l'Italie antique: fonction et images*, Acte du colloque international (Rome 1996), Rome (Collection de l' École française de Rome, 253).

Matheson, S.B. 1995, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison (Wis).

Menichetti, M. 2002, L'ascesa di Efesto all'Olimpo: il caso del Comizio di Roma, in *Iconografia* 2001, 261-271.

Mirto, M.S. 2007, *La morte nel mondo greco. Da Omero all'età classica*, Roma.

Miti Greci 2004 – Sena Chiesa, G./E.A. Arslan (edd.), *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia*, Catalogo della mostra (Milano 2004), Milano.

Mitro, R./F. Notarangelo 2016, *Melfi. Le necropoli di Pisciolo e Chiuchiari*, Venosa.

Montanaro, A.C. 2007, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli* (Studia Archaeologica, 160), Roma.

Montanaro, A.C. 2010, Presenze allogene in Peucezia, in *Atti Bari* 2010, 185-193.

Montanaro, A.C. 2011, La ceramica a figure nere in area apula. Produzione, diffusione e contesti, in V. Bellelli (ed.), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, I-II, *Mediterranea* VII, 2010, 203-268.

Montanaro, A.C. 2012, *Ambre figurate. Amuleti e ornamenti dalla Puglia preromana* (Studia Archaeologica, 184), Roma.

Montanaro, A.C. 2015, *Ornamenti e lusso nell'antica Peucezia. Le aristocrazie tra VII e III secolo a.C. e i rapporti con Greci ed Etruschi* (Studia Archaeologica, 201), Roma.

Montanaro, A.C. 2016, Le ambre figurate in Italia meridionale tra VIII e V secolo a.C. Note sui centri di produzione e sulle botteghe, *Taras* XXXV, 2015, 35-64.

Montanaro, A.C. 2018a, Death is not for me. Funerary contexts of chiefs warrior from preroman Apulia, in U. Kästner/S. Schmidt (edd.), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasen zwischen Griechen und Indigenen*, Proceedings of the International Conference (Berlin 2016), München, 25-38 (Supplements to the German CVA, Beihefte, VIII).

Montanaro, A.C. 2018b, Da guerrieri a eroi immortali. Aristocrazie e segni del potere in Puglia e Basilicata tra IX e V secolo a.C., in N. Negroni Catacchio (ed.), *Armarsi per comunicare con gli uomini e con gli Dei. Le armi come strumenti di attacco e di difesa, status symbol e dono agli Dei*, Atti del XIII Incontro di Studi di Preistoria e Protostoria in Etruria (Valentano-Pitigliano-Manciano 2016), Milano, 533-568.

Montanaro, A.C. 2018, Le ambre figurate in area adriatica tra l'Orientalizzante e l'età arcaica. Note sui centri di produzione e sulla diffusione di alcune tipologie di manufatti, in P.L. Cellarosi/R. Chiellini/F. Martini/A.C. Montanaro/L. Sarti (edd.), *Le vie dell'ambra. The ancient cultural and commercial communication between the peoples,* Proceedings of the 1st International Conference about the Ancient Roads (Republic of San Marino 2014), Roma-Viserba, 363-394.

Montanaro, A.C. 2019, Capi guerrieri ed eroi dalla Puglia centrale. Il complesso della tomba 24/1976 di contrada Purgatorio a Rutigliano (Bari), in M. Cipriani/E. Greco/A. Pontrandolfo/M. Scafuro (edd.), *Identità/Senso di appartenenza. Modelli interpretativi a confronto*, Atti del Terzo Convegno Internazionale "Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo" (Paestum 2018), Paestum, 613-630.

Montanaro, A.C. 2020, Un eroe tra gli eroi immortali: il capo-guerriero della tomba 24/1976 di Rutigliano-Purgatorio (BA), *Orizzonti* XXI, 65-84.

Montanaro, A.C. 2021, Una sepoltura aristocratica dalla Peucezia: la tomba 77/1977 della necropoli di contrada Purgatorio a Rutigliano (Bari). Note e riflessioni preliminari, *Orizzonti* XXII, 89-108.

Moore, M.B. 1997, *Attic Red-Figured and White-Ground Pottery* (The Athenian Agorà, XXX), Princeton, New Jersey.

Mugione, E. 1996, Dioniso e l'Oltretomba, in *Poseidonia e i Lucani* 1996, 245-247.

Mugione, E. 2000, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto.

Mugione, E. 2002, La selezione dei temi figurativi della tomba 1 (1974 Prop. Ferrante) di Gravina di Puglia, in *Iconografia* 2001, 91-99.

Mugione, E. 2005, L'iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione, in *Céramique apulienne* 2005, 175-186.

Nava, M.L. 2001, Il ritratto aristocratico: il guerriero indigeno nel mondo arcaico, in *Genti in arme* 2001, 35-41.

Nava, M.L. 2005, L'attività archeologica in Basilicata nel 2004, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Tramonto della Magna Grecia*, Atti del XLIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2004), Napoli, 313-386.

Oakley, J.H. (ed.) 1994, *Athenian Potters and Painters: Catalogue of the Exhibit* (Athens 1994), Athens.

Oakley, J.H. 1997, *The Achilles Painter*, Mainz-Rhein.

Ornarsi d'ambra 2004 – Damato, A./L. Masiello (edd.), *Ornarsi d'ambra. Tombe principesche da Rutigliano*, Catalogo della mostra (Rutigliano 2004), Mottola.

Osanna, M. 2013, A banchetto in casa del "principe", in *Segni del potere* 2013, 117-136.

Palmentola, P. 2007a, Ceramica apula a decorazione nera, in *Rutigliano I* 2007, 399-405.

Palmentola, P. 2007b, Ceramica a vernice nera – Coppe ioniche, in *Rutigliano I* 2007, 463-524.

Palmentola et al. 2010 – Palmentola, P./F. Galeandro/M.P. Gargano 2010, Gioia del Colle (Bari), Monte Sannace, *Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia. Notiziario delle Attività di Tutela 2004-2005*, n.s. 1-2, 101-122.

Payne, H.G. 1931, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.

Peruzzi, B. 2016, Eggs in a Drinking Cup: Unexpected Uses of a Greek Shape in Central Apulian Funerary Contexts, in T.H. Carpenter/E. Langridge-Nazi/M. Stansbury-O' Donnel (edd.), *The Consumers' Choice: Uses of Greek Figure-Decorated Pottery. Selected papers on ancient art and architecture* 2, Boston, 65-81.

Pflug, H. 1988, Korinthische Helme, in *Antike Helme* 1988, 65-106.

Pontrandolfo, A. 1988, L'escatologia popolare e i riti funerari greci, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Magna Grecia*, III. *Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica, scientifica*, Milano, 171-196.

Pontrandolfo, A. 1996a, Riti funerari e credenze escatologiche, in *Poseidonia e i Lucani* 1996, 243-244.

Pontrandolfo, A. 1996b, Per un'archeologia dei Lucani, in *Greci, Enotri e Lucani* 1996, 171-181.

Pontrandolfo, A. 2011, Le evidenze archeologiche e iconografiche, in *Atti Taranto* 2011, 393-428.

Pontrandolfo, A./A. Rouveret 1996, Le necropoli urbane e il fenomeno delle tombe dipinte, in *Poseidonia e i Lucani* 1996, 159-165.

Pontrandolfo, A./E. Mugione 2010, Dionisismo ed ebbrezza, in *Vigna Dioniso* 2010, 115-124.

Poseidonia e i Lucani 1996 – Cipriani, M./ F. Longo (edd.), *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucai*, Catalogo della mostra (Paestum 1996), Napoli.

Pouzadoux, C. 2014, Il defunto come eroe, in Giacobello 2014, 73-79.

Prange, M. 1989, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris.

Riccardi, A. 1989, Le necropoli peucezie dei secoli VI e V: tipologia funeraria e composizione dei corredi, in *Archeologia e territorio* 1989, 69-89.

Riccardi, A. 1992, La ricerca archeologica nel territorio di Rutigliano fra gli anni 1985 e 1989, in *Rutigliano* 1992, 65-97.

Riccardi, A. 1999, L'Annunziata. Le comunità indigene nell'area dell'Annunziata – La tomba 1/1988, in A. Damato (ed.), *Ambiente, archeologia, storia. Segni della Lama dell'Annunziata*, Palo del Colle, 112-131, 168-175.

Riccardi, A. 2001, Abitazione e necropoli: le fasi di occupazione, in *Rutigliano* 2001, 28-35.

Riccardi, A. 2007, Ceramica a fasce e di stile misto, in *Rutigliano I* 2007, 351-385.

Riccardi, A. 2010, Ornamenti metallici e in ambra tra VI e IV secolo a.C., in *Atti Bari* 2010, 345-357.

Riccardi, A. 2013, Le tombe infantili della necropoli di Rutigliano-Purgatorio, in *Vetustis novitatem dare* 2013, 165-170.

Riccardi, A. 2014, Apulian and Lucanian pottery from coastal Peucetian contexts, in Carpenter/Lynch/Robinson 2014, 133-151.

Robinson, E.G.D. 1996, La ceramica sovraddipinta monocroma: vasi del Gruppo di Xenon e del Cigno Rosso, in *Arte e artigianato* 1996, 447-452.

Robinson, E.G.D. 2014, The early phases of Apulian Red-Figure, in Schierup/Sabetai 2014, 218-233.

Romito, M. 1995, *I cinturoni sannitici*, Napoli.

Russo, A. 1988, Costume funerario. Monosomia, polisomia e riuso, in *Forentum I* 1988, 270-273.

Russo, A. 1992, *Edilizia domestica in Apulia e Lucania. Ellenizzazione e società nella tipologia abitativa indigena tra VIII e III secolo a.C.*, Galatina.

Russo, A. 2005, L'ambra nelle terre dei Dauni e dei *Peuketiantes*, in *Magie d'ambra* 2005, 111-133.

Russo, A. 2008, Le importazioni di ceramica attica e protoitaliota nella Basilicata nord-occidentale, in *Felicitas Temporum* 2008, 64-75.

Russo, A. 2009, Botteghe ceramiche attiche e committenza italica: il caso della tomba 35 di Baragiano, in M. Osanna/L. Colangelo/G. Carollo (edd.), *Lo spazio del potere. La residenza ad abside, l'*anaktoron, *l'episcopio di Torre di Satriano*, Atti del secondo convegno di studi su Torre di Satriano (Tito 2008), Venosa, 247-260.

Russo, A./I. Berlingò 1996, Chiaromonte (Potenza) – La necropoli arcaica in località Sotto la Croce. Scavi 1973, *NSc* III-IV, s. IX, 1992-1993 (1996), 233-407.

Russo et al. 2008 – Russo, A./A. Bruscella/P. Perrone/H. Fracchia/M. Gualtieri/H. Di Giuseppe/A.M. Small/J. Hayes/J. Freed/P. Roberts/H.J. Rossiter C.J. Simpson, Catalogo. Le necropoli di Baragiano in località S.S. Concezione - Belvedere - Spinituro e Toppo S. Antonio, in *Felicitas Temporum* 2008, 513-594.

Russo, A./M.A. Vicari Sottosanti 2009, Tra Enotri e Lucani: le necropoli del V e del IV secolo a.C. in località Tempa Cagliozzo di San Martino d'Agri (PZ), *Fasti online* 139, 1-25.

Rutigliano 1992 – Gezzi, F./G. Tamma (edd.), *Il territorio di Rutigliano in età antica. Catalogo della collezione Dioguardi*, Palermo.

Rutigliano 2001 – Damato, A. (ed), *Un luogo della Peucezia. Le scoperte archeologiche in contrada Bigetti*, Catalogo della mostra (Rutigliano 2001), Bari.

Rutigliano I 2007 – De Juliis, E.M. (ed.), *Rutigliano I. La necropoli di contrada Purgatorio. Scavo 1978,* Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto, II,2, Taranto.

Sannibale, M. 1995, Cinturoni italici della Collezione Gorga, *MEFRA* 107, 2, 1995, 937-1020.

Sannibale, M. 1998, *Le armi della collezione Gorga nel Museo nazionale romano* (Studia Archaeologica, 92), Roma.

Scattarella, V./A. De Lucia 1982, Esame antropologico dei resti scheletrici della necropoli classica di Purgatorio presso Rutigliano (Bari), *Taras* 2, 137-147.

Scattarella, V./A. De Lucia/F. Radina 1983, La necropoli classica di Purgatorio presso Rutigliano (Bari): tipologia di un campione di Peuceti, *Antropologia contemporanea* 6, 1, 33-39.

Schierup, S. 2014, Patterns of Use in Early Metapontine Red-figure Pottery: Distribution, Shapes and Iconography, in Schierup/Sabetai 2014, 191-216.

Schierup S./V. Sabetai (edd.) 2014, *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Aarhus.

Segni del potere 2013 – Osanna M./M. Vullo (edd.), *Segni del potere. Oggetti di lusso dal Mediterraneo nell'Appennino lucano di età arcaica*, Catalogo della mostra (Potenza 2013), Venosa.

Semeraro, G. 1997, *έν νηυσί. Ceramica greca e società nel Salento arcaico*, Lecce-Bari.

Silvestrelli, F. 1996, L'officina dei pittori di Creusa, di Dolone e dell'Anabates a Metaponto, in *Arte e artigianato* 1996, 400-402.

Silvestrelli, F. 2005, Le fasi iniziali della ceramica a figure rosse nel *Kerameikos* di Metaponto, in *Céramique apulienne* 2005, 113-123.

Silvestrelli, F. 2008, La distribuzione della ceramica a figure rosse dei Pittori di Creusa, di Dolone e dell'Anabates, in *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa, 279-300.

Sparkes, B.A./L. Talcott 1970, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B.C.* (The Athenian Agorà, XII, 1-2), Princenton, New Jersey.

Spina 1993 – Berti, F./P.G. Guzzo (edd.), *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Catalogo della mostra (Ferrara 1993), Ferrara.

Tagliente, M. 1999a, La Basilicata centro-settentrionale in età arcaica, in D. Adamesteanu (ed.) 1999, *Storia della Basilicata. 1. L'antichità*, Bari, 391-418.

Tagliente, M. 1999b, Immagini e mito nel mondo indigeno della Puglia e della Basilicata, in Massa-Pairault 1999, 423-433.

Tagliente, M. 2001, Le immagini della guerra, in *Genti in arme* 2001, 43-47.

Tagliente, M. 2005, Le donne e l'ambra in Basilicata tra il VII e il IV secolo a.C., in *Magie d'ambra* 2005, 71-83.

Tarditi, C. 1996a, *Vasi di Bronzo in area Apula. Produzioni greche ed italiche di età arcaica*, Galatina.

Tarditi, C. 1996b, I metalli: il vasellame, in *Arte e artigianato* 1996, pp. 105-118.

Tarditi, C. 2004, Importazioni greche e produzioni locali nel vasellame bronzeo dell'Italia meridionale", in A. Lehoërff (ed.), *L'artisanat métallurgique dans les sociétés anciennes en Méditerranée occidentale* (Ravello 2000), Ecole française de Rome, Roma, 105-112.

Tarditi, C. 2007a, Vasellame e utensili metallici, in *Rutigliano I* 2007, 561-571.
Tarditi, C. 2007b, La diffusione dl vasellame bronzeo greco in Italia e in Europa: modalità e limiti, in *Atti Brescia* 2007, 23-52.
Todisco, L. (ed.) 2012, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma.
Torelli, M. 2017, Questioni attorno al sacrificio in Etruria, in Italia e a Roma, in *Atti Roma* 2017, 413-430.
Vernant, J.-P. 1982, La belle mort et le cadavre outragé, in G. Gnoli/J.-P. Vernant (edd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 45-76.
Vernant, J.-P. 2000, *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano.
Vernant, J.-P. 2007, *La morte eroica nell'antica Grecia*, Genova.
Vetustis novitatem dare 2013 – Andreassi, G./A. Cocchiaro/A. Dell'Aglio (edd.), *Vetustis novitatem dare. Temi di antichità e archeologia in ricordo di Grazia Angela Maruggi*, Taranto.
Vigna Dioniso 2010 – Cinquantaquattro T.E./M. Lombardo/A. Alessio (edd.), *La vigna di Dioniso. Vite, vino e culti in Magna Grecia*, Catalogo della mostra (Taranto 2010), Taranto.

Andrea Celestino Montanaro
Consiglio Nazionale delle Ricerche
Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (sede di Lecce).
andreacelestino.montanaro@cnr.it

BABESCH 96 (2021), 45-53. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289458

Cavalli e tripodi in Etruria
Il cratere Ludwig a Basilea e non solo

Enrico Giovanelli

Abstract

This short paper deals with the iconographic theme of the horses facing a manger or a tripod, as it has been recently reconsidered regarding to its diffusion in Greece and in Magna Graecia between the 8th and 7th century BC. In Etruria this subject appears almost at the same time on the local pottery and is represented till the mid-7th century BC. Starting from the analysis of the Ludwig krater, one of the most relevant artefacts, this contribution provides some remarks on the possible meaning of this iconography in the central Tyrrhenian Italy during the Orientalizing period.

La recente pubblicazione sull'*Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene* del lavoro di M.L. Luberto,[1] in cui l'autrice analizza il particolare motivo dei cosiddetti "cavalli alla mangiatoia" tra VIII e VII sec., offre lo spunto per un riesame di questo tema iconografico e, più in generale, delle relazioni tra gli animali e questi oggetti in Etruria.

Come ricordato dalla studiosa, l'Etruria è l'unica regione al di fuori della Grecia continentale e delle isole egee dove il tema risulta sostanzialmente coevo, dal momento che le attestazioni etrusche precedono anche il mondo magnogreco. Ciò è spiegabile dal momento che la produzione vascolare etruscogeometrica risente in prima istanza proprio dell'influsso diretto della tradizione greca, in particolare argiva, attica e euboica (con lo stile di Cesnola) a cui si deve lo sviluppo di questo motivo grazie all'arrivo di maestranze in loco sul finire dell'VIII sec. a.C.[2] Più precisamente si deve verosimilmente proprio al Pittore Argivo l'introduzione dello schema dei cavalli affrontati dinanzi a un tripode.[3] In secondo luogo l'accoglienza del motivo è legata, come poi vedremo anche in seguito, proprio alle caratteristiche della società etrusca in questo periodo, quando nelle varie città si affermano aristocrazie, che guardano a modelli di riferimento provenienti dalla Grecia, dove l'*ippotrophia* è esaltata, sia dal punto di vista censitario sia agonistico.

Prima di procedere oltre nella disamina del tema in Etruria, occorre richiamare brevemente lo *status quaestionis* sulla lettura del tema a livello generale nel mondo greco.

La Luberto infatti conduce un *survey* delle attestazioni molto puntuale nelle varie produzioni greche dell'VIII sec. a.C., dalla Grecia continentale alle isole, senza entrare nel dettaglio della questione tripode/mangiatoia dal momento che, come esplicitamente dichiara, l'articolo costituisce una prima raccolta dati di base.

Prima del suo lavoro infatti, limitandoci ad anni recenti, solo un contributo ha affrontato la questione nella ceramografia greca. Mi riferisco ad un articolo di M.B. Moore apparso nel 2004 sulla rivista del Metropolitan Museum di New York.[4] La studiosa, in questo suo saggio pur meritevole e ricco di spunti, analizza il tema dall'età geometrica fino a tutto il V sec. a.C. ma giunge ad alcune conclusioni che sono a mio avviso suscettibili di ulteriori riflessioni. La Moore prende le mosse da un'istanza di J. Boardman relativamente al tentativo di interpretare alcuni dei motivi geometrici che campeggiano su un cratere attribuito al Maestro di Argos con scena di cavaliere che tiene per la cavezza un cavallo (*fig. 1*). Lo studioso britannico infatti sottolineava come alcuni dei motivi geometrici rappresentati dovessero essere letti come la resa di elementi

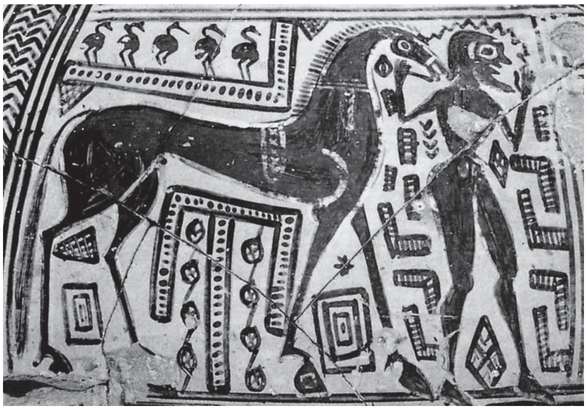


Fig. 1. Particolare del vaso del Maestro di Argos (rielaborazione da Moore 2004, fig. 6).

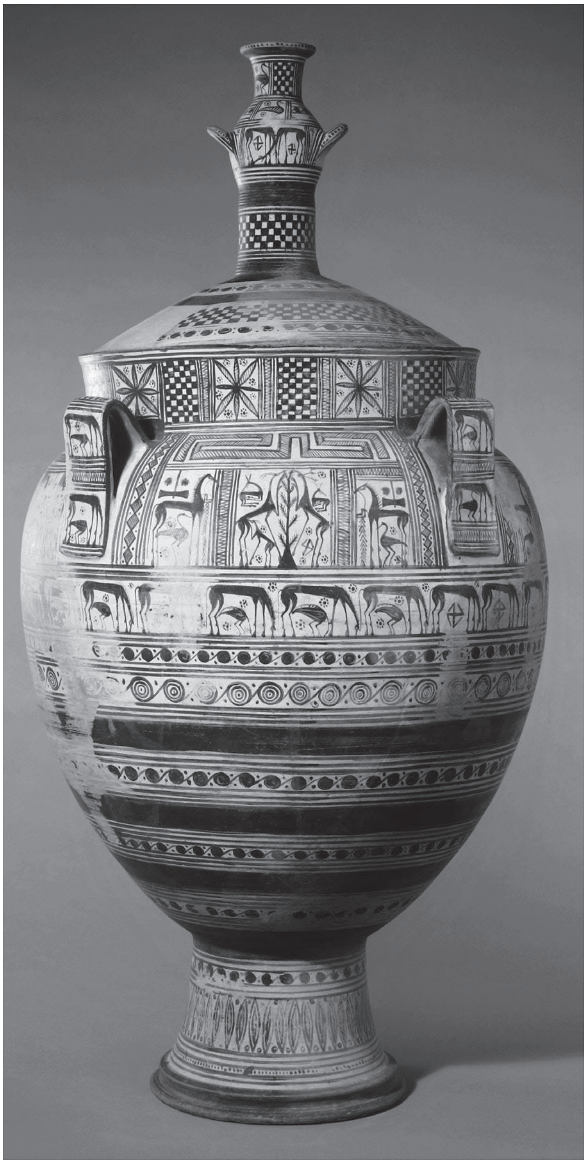


Fig. 2. Cratere della Collezione Cesnola (rielaborazione da https://www.metmuseum.org/art/collection/search/240553).

realistici riferibili all'ambientazione. La Moore propone di identificarvi perciò delle strutture, probabilmente lignee, e colloca così l'ambientazione all'interno di un'ipotetica stalla.[5] Aggiunge inoltre che la presenza degli uccelli nella scena rafforzerebbe tale ipotesi, osservando che anche nelle stalle attuali sia possibile vedere volatili, citando l'esempio di passeri e rondini ("…sparrows and swallows…").[6] Questa osservazione presta il fianco ad una prima criticità: gli uccelli rappresentati in età geometrica sono quasi universalmente ritenuti uccelli acquatici (anatidi o piccoli trampolieri), riconducibili a specie prevalentemente attestate negli ambienti umidi (paludi, stagni, lagune, etc.).[7] Se volessimo perciò interpretarli come un riferimento alla rappresentazione più o meno reale, potrebbero connotare questa, come le altre scene da lei elencate con presenza di uccelli, come ambientata all'aperto, non certo all'interno di strutture edificate dall'uomo. Ci si può inoltre soffermare sul celebre e abbondantemente citato cratere della collezione Cesnola al Metropolitan, dell'omonimo stile e di fabbrica euboica,[8] dove i cavalli rappresentati ai lati del pannello centrale sembrano legati ad una struttura agganciata ad una sorta di parete, e che sono stati interpretati come cavalli alla mangiatoia (*fig.* 2).[9] Se si volesse intendere sempre come una sorta di rappresentazione più o meno reale di un ambiente chiuso come una stalla, in che modo potrebbe giustificarsi la raffigurazione del pannello centrale coi capri ai lati di un albero? Si tratta infatti di una canonica raffigurazione dell'albero della vita con animali disposti in schema araldico ai lati, tema iconografico di lunga ascendenza orientale che ha valenze ben precise.[10] Si può ravvisare perciò in questo caso un problema di metodo, ovvero l'essersi soffermati solo su un particolare senza aver considerato la decorazione del vaso nel suo complesso nonché la sua tettonica, a maggior ragione nello specifico caso, considerandone la complessità e l'impegno decorativo con le debite conseguenze sul portato del messaggio.

Personalmente ritengo perciò che l'identificazione di ipotetiche stalle nella ceramografia di età geometrica non si possa giustificare solo sulla base di queste premesse. Inoltre alcune delle osservazioni fatte dalla studiosa, non ultime proprio il fatto che le conoscenze in questo senso siano fornite a livello letterario, sostanzialmente solo dal trattato senofonteo, e gli scavi archeologici in Grecia o in Etruria non abbiano ancora rivelato tracce evidenti e sicure di stalle per l'epoca qui considerata, avrebbero dovuto indurre a una maggiore cautela.[11]

Per quanto riguarda la dicotomia nell'identificazione tra tripode o mangiatoia così ricorrente in letteratura, sottolineerei più che altro che il nodo potrebbe essere sciolto semplicemente dal fatto che gli animali possano essere legati o meno all'elemento centrale, sempre in un'ottica di un'interpretazione fedele alla realtà di queste scene. Il particolare delle briglie legate infatti dovrebbe già far propendere per una mangiatoia, pesante e ben ancorata al suolo, per il semplice fatto che legare a un tripode degli animali di tal stazza e tal forza quale può essere quella di un cavallo risulterebbe per lo meno improbabile. Un tripode bronzeo verrebbe facilmente divelto o piegato da uno strattone dell'animale, per non parlare dei costi ingenti ai fini di realizzare mangiatoie in quel materiale.[12]

Venendo ora al fronte della letteratura etruscologica, negli ultimi anni si sono succeduti tentativi esegetici dei manufatti di questo periodo in un'ottica più organica, considerando sia le raffigurazioni principali sia i motivi geometrici più semplici, abbandonando alcune posizioni riduttive e banalizzanti diffusesi nel secolo scorso.[13]

Sulla base di quanto appena esposto, si può a questo punto affrontare il tema dei cavalli con tripode/mangiatoia in Etruria.

Oltre al vaso del Pittore Argivo già menzionato, è sicuramente il cratere Ludwig conservato a Basilea il manufatto più volte citato e saliente.[14] Seppur chiamato in causa in diverse occasioni, è sempre stato affrontato più prettamente da un punto di vista stilistico senza darne una lettura organica dell'apparato decorativo, come sottolineato anche recentemente da A. Naso.[15] In linea con quanto rilevato dai precedenti editori, il cratere è da considerarsi realizzato in Etruria, verosimilmente da un artigiano greco immigrato (attivo in uno dei centri meridionali seppur non identificabile con precisione) in ragione del forte debito stilistico nei confronti dello Stile di Cesnola, considerando proprio come sia stato spesso collegato proprio al vaso del Metropolitan Museum e ad altri riconducibili alla medesima produzione.[16]

Esso vede come raffigurazioni principali su un lato il motivo dei cavalli affrontati, con al di sotto dei triangoli e al centro un guerriero armato di lancia (*fig. 3*). Questo primo pannello è immediatamente intellegibile e rappresenta un *despotes ippon*, tema che tra l'VIII e il VII sec. a.C. in Etruria e nel resto dell'Italia centrale è di copiosa attestazione ed è unanimemente interpretato come riferimento allo statuto aristocratico di possessore e allevatore di cavalli.[17] Sull'altro lato campeggia sempre una coppia di cavalli affrontati, questa volta con al centro il tripode (*fig. 4*). Sono inoltre raffigurate asce bipenni pendenti e, al di sotto dei cavalli, uccelli acquatici e ancora triangoli. I cavalli affrontati rimandano sempre all'*ippotrophia* e il tripode richiama la virtù guerriera e aristocratica, che si manifesta anche nei ludi equestri e alimenta il *kleos*.[18] Le bipenni a loro volta trasmettono un messaggio di notevole pregnanza semantica, perché in Etruria rimandano al primato politico e sacrale.[19]

Non secondari sono gli uccelli acquatici e i motivi triangolari. I primi, al di là di estemporanei tentativi di ricondurli a specie precise, sono animali che rimandano al passaggio tra la vita e la morte e collegano con la sfera oltremondana.

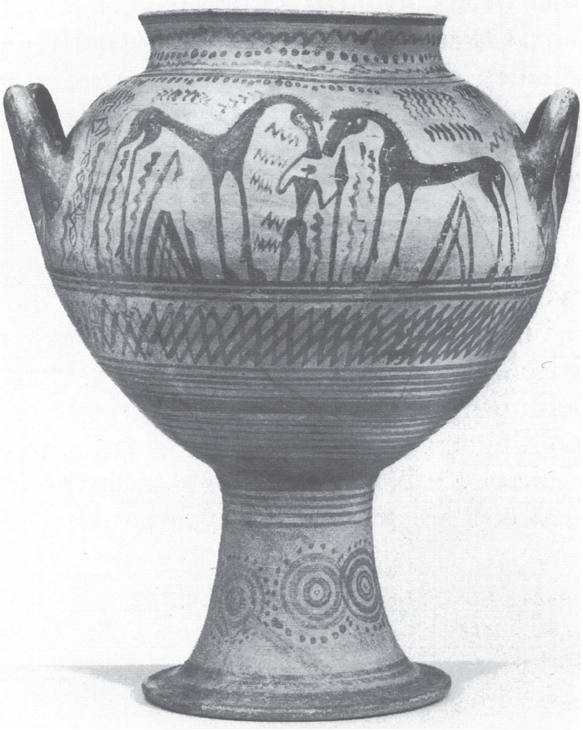


Fig. 3. Cratere della collezione Ludwig, lato A (rielaborazione da Reusser 1988, 21, E 14, lato A).

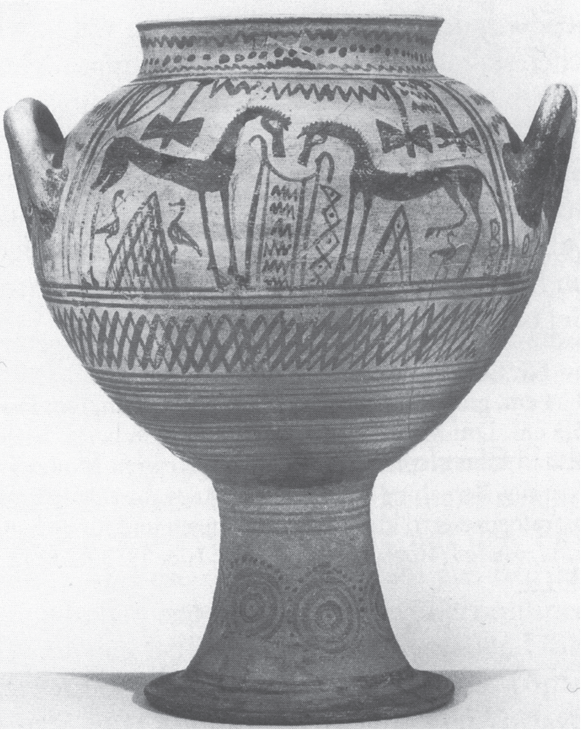


Fig. 4. Cratere della collezione Ludwig, lato B (rielaborazione da Reusser 1988, 21, E 14, lato B).

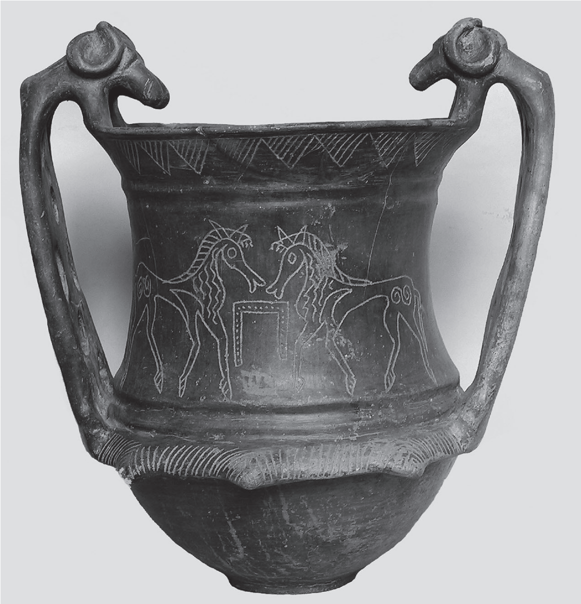


Fig. 5. Kantharos da Falerii Veteres (rielaborazione da Biella 2014, tav. XXXIII, I.D.i.114).

Da non sottovalutare per questa ragione anche i cerchi concentrici con puntinature attorno presenti sul piede del vaso. La frequente ricorrenza e associazione con gli uccelli acquatici rende interpretabile il motivo come una variante del disco solare.[20] Per quanto riguarda i motivi triangolari, se si volessero intendere anche questi non come mero riempitivo,[21] G. Bagnasco Gianni ha suggestivamente proposto la possibile identificazione con tumuli di terra o altari relativamente alla loro presenza sul fregio dell'olla in impasto della tomba di Bocchoris di Tarquinia, riprendendo e rielaborando ipotesi formulate da M. Torelli e più recentemente da A. Martelli per analoghi motivi presenti sulle uova di struzzo dipinte.[22] A mio avviso, se accogliessimo tale lettura del motivo, qui si connoterebbe forse più nella direzione di segnacoli, per via anche della presenza proprio degli uccelli acquatici con il loro valore liminale,[23] collocando perciò le scene sui due lati in una dimensione di alterità rispetto alla dimensione umana. M. Harari ha infatti rilevato come il linguaggio figurativo dei motivi decorativi in età orientalizzante, a partire ad esempio dalla presenza di esseri fantastici, debba essere considerato come strumento di potenziamento narrativo che colloca le scene rappresentate in una realtà diversa, ovvero la dimensione dell'oltretomba, considerando che oggetti come questo ed altri fossero destinati in ultima istanza al corredo funebre.[24] Inoltre in questo senso andrebbe letto anche il proliferare di questi motivi. La loro quasi parossistica ricorrenza sarebbe da intendersi in un senso di rafforzamento del messaggio e non una sua opacizzazione come spesso si è fatto in precedenza.[25]

La forma del vaso, destinata alla mescita del vino *par excellence*, rimanderebbe direttamente al simposio e alla convivialità, momenti in cui gli *aristoi* affermano il loro statuto e consolidano i legami di *xenìa* reciproci, e si ricollegherebbe ancora alla sfera funeraria sempre attraverso il valore che assumeva la bevanda in queste occasioni.

Il messaggio veicolato dal cratere, se posto in questi termini e calato nella dimensione della società etrusca al passaggio tra il Villanoviano e l'inizio dell'Orientalizzante, risulterebbe così abbastanza trasparente e raccordato nella sua organicità e si inserirebbe appieno nel patrimonio di idee che si svilupparono nell'Italia tirrenica tra VIII e VII sec. a.C., la cui forza fu dirompente e costituì il modello a cui rifarsi da parte dei *principes* etruschi.[26]

Osservando la documentazione fornita per il mondo greco dalla Luberto si può notare ancora come questi elementi (cavalli, tripodi, uccelli acquatici, motivi solari come cerchi, asterischi e

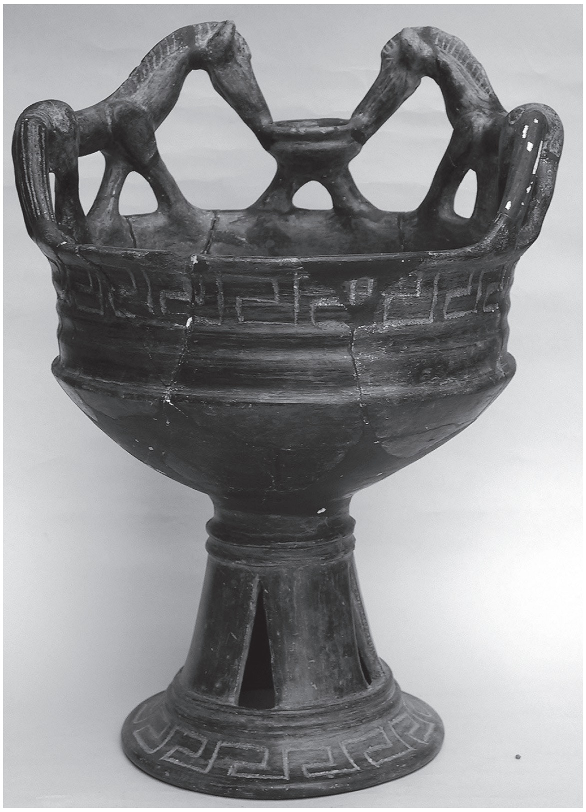


Fig. 6. Scodella su piede da Narce (rielaborazione da Biella 2014, tav. LIII, I.E.i.119).

svastiche, a volte figure umane, motivi triangolari, le bipenni) siano frequentemente ricorrenti e associati, pur con combinazioni e compresenze diverse degli elementi[27] e costituiscano di fatto una sorta di pacchetto che viene accettato consapevolmente e replicato. È ragionevole a mio avviso ritenere che la diffusione e accettazione di un apparato decorativo o cartone che dir si voglia, comporti come di consueto anche la veicolazione del messaggio sotteso, ovviamente con le dovute sfumature e rielaborazioni che potrebbe aver assunto nei singoli contesti e areali della Grecia. Perciò la proposta di lettura avanzata per il cratere Ludwig potrebbe essere un punto di partenza per ulteriori tentativi esegetici anche nel mondo greco.

Si può passare ora a considerare la casistica in Etruria nel pieno VII sec. a.C.[28] Un esame infatti, per quanto preliminare e sommario, di classi ceramiche locali come l'etruscocorinzia o il bucchero non ha dato esiti.[29] Il motivo limita la sua ricorrenza solo su alcuni vasi in impasto, con una particolare presenza in ambito falisco.

Un kantharos inciso da *Falerii Veteres* restituisce il tema dei cavalli affrontati che, seppur la stilizzazione sia estrema, dovrebbe vedere al centro un tripode (*fig. 5*).[30] Si possono poi aggiungere due scodelle da Narce dove il motivo è riprodotto come decorazione plastica sull'orlo del vaso (*figg. 6, 7*).[31]

Più interlocutorio è un kantharos, decorato ad incavo, che riporta due "chimere equine" affrontate con al centro una fascia che sembra unirle per le criniere e un motivo a croce al di sotto dei musi[32] (*fig. 8*). A mio avviso anche quest'ultimo caso potrebbe essere letto come una rielaborazione, seppur più stilizzata e *grossier*, del tema.[33] La presenza del motivo dei cavalli e del tripode in area falisca non desterebbe perciò stupore, stando a quanto ricordato più volte da G. Camporeale, dal momento che l'*ippotrophia* sarebbe stato un valore precipuo delle aristocrazie locali, sottolineato *in primis* dalla ancora più marcata ricorrenza del *despotes ippon*.[34]

Il motivo appare anche in due casi su vasi in tecnica "white on red" per i quali già M. Micozzi aveva puntualmente richiamato i *dinoi* di area metapontina col medesimo motivo pubblicati da P. Orlandini.[35] I vasi della serie metapontina risulterebbero sostanzialmente coevi sia delle produzioni in impasto dipinte e non, collocandosi nei decenni centrali del VII sec. a.C. A tal proposito, il recupero dell'iconografia da parte di questi artigiani metapontini, o addirittura da parte di un'unica bottega se accettassimo l'ipotesi di Orlandini, può essere letta come esigenza precisa dettata da una committenza locale, in linea con quanto affermato dallo studioso. Rifacendoci inoltre alle successive considerazioni esposte da M. Denoyelle e A. Giuliano, fino appunto al lavoro della Luberto, per l'area ionica si potrebbe trattare di una ripresa consapevole dettata dall'attività di maestranze originarie dell'Attica.[36] Si potrebbe perciò valutare forse il possibile contatto con il mondo tirrenico autoctono per l'introduzione di un soggetto iconografico non attestato prima, agevolato tuttavia proprio dalla presenza in loco di artigiani che nel loro repertorio originario lo possedevano.[37]

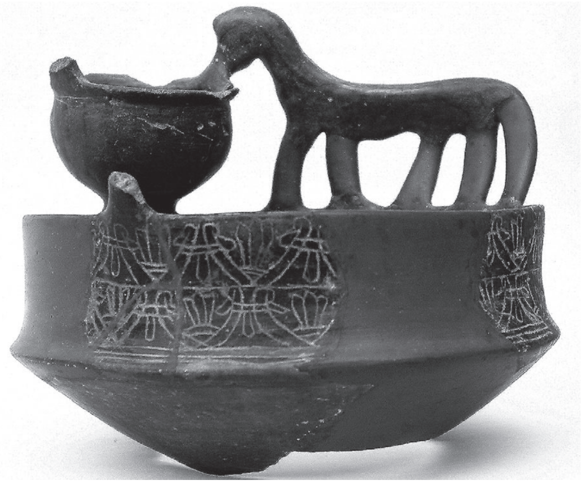


Fig. 7. Scodella da Narce (rielaborazione da Biella 2014, tav. LIII, I.E.i.120).

Ai fini di questo lavoro tuttavia è forse necessario non limitarsi solo al tema iconografico in senso stretto ma estendere l'indagine alla più ampia associazione tra cavalli e tripodi. Allargando, seppur leggermente, la nostra prospettiva infatti il quadro si arricchisce molto e fornisce elementi molto più nitidi.

In un recente lavoro infatti G. Bardelli ha puntualmente riportato l'attenzione sugli oggetti in

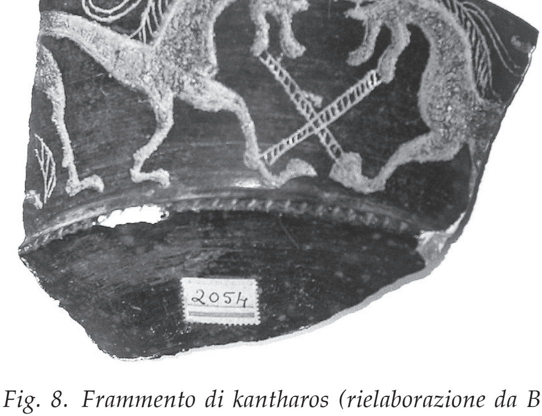


Fig. 8. Frammento di kantharos (rielaborazione da Biella 2007, tav. XXXIV, I.AE.3)

sé prima ancora che sulla loro rappresentazione.[38] Nel suo contributo ricorda che il cavallo è rappresentato sui manici dei calderoni ad anello oppure come protome sui tripodi a verghette rinvenuti nei grandi santuari greci e al di fuori della madre patria. Anche in Etruria i cavalli sono un motivo decorativo ricorrente sui tripodi sempre a partire dalla fine del villanoviano, disposti in questo caso sui piedi del sostegno.[39] Gli stimolanti contributi di N. Papalexandrou hanno focalizzato molto il discorso sulla percezione che si sarebbe potuta avere dei calderoni con protomi animali in Grecia e nell'Italia preromana.[40] Si potrebbe perciò riflettere sul fatto che lo schema cavalli/tripode nella ceramica potesse riferirsi direttamente a questa associazione, considerando come effettivamente i primi calderoni bronzei con protomi equine compaiano a Olimpia già nel IX sec. a.C. e diventino molto più frequenti nei decenni centrali dell'VIII e solo allora comincino a comparire nella ceramica attica, a partire dalle produzioni dell'Hirschfeld Workshop.[41]

L'Etruria e più latamente il mondo indigeno della penisola italiana forniscono inoltre un'ampia casistica di contesti in cui tripodi e/o calderoni (assieme spesso ad altro vasellame bronzeo da simposio e banchetto) sono associati a resti di carri o cavalli.[42] Già dal tardo villanoviano infatti compaiono i morsi equini, evidentemente nell'accezione della *pars pro toto*, e con il pieno Orientalizzante si ritrovano sepolture con il carro in tutta la penisola.[43] Sepolture con resti di carri (frequentemente con la pariglia) sono note a Cipro per l'età del ferro mentre la Grecia non ne restituisce, se non l'*unicum* di epoca protogeometrica dell'*Heroon* di Lefkandì.[44]

La relazione tra cavalli, tripodi e calderoni si mantiene a livello iconografico nella penisola anche successivamente seppur con diverse modalità di raffigurazione, basti ricordare ad esempio il fregio del vaso François dove compaiono la corsa di carri in occasione dei funerali di Patroclo e, rappresentati in successione e alternati fra questi ultimi, un grande cratere e un tripode con calderone con anse ad anello. Come ricordato in un recente lavoro da B. Teržan,[45] tale schema è riproposto in maniera quasi analoga nella situla Arnoaldi di Bologna dove una coppia di calderoni con manici compare sullo sfondo di una corsa di carri. Ancora si può citare una lastra dal palazzo di Murlo dove campeggia sempre un calderone su sostegno, questa volta con corsa di cavalli montati direttamente da fantini.[46]

La studiosa slovena, nello lavoro appena ricordato,[47] ha messo in rilievo il caso di due sepolture di guerriero maschili di Magdalenska Gora con cavalli dove calderoni a due manici furono deposti con tutta probabilità con gli animali e non con il resto del corredo e della panoplia dei defunti, quasi a voler sottolineare addirittura che il premio per una vittoria in una competizione spettasse prima ai destrieri che al loro possessore.[48]

Il vasellame di pregio legato al simposio campeggia come premio non solo nei giochi equestri ma anche relativamente ad altre discipline, quali la lotta se facciamo banalmente riferimento ai due *luctatores* rappresentati nella Tomba degli Auguri: al centro infatti tre vasi metallici, probabilmente di egual misura, sembrerebbero costituire la preziosa posta in palio dell'incontro.[49]

In ultima analisi, se consideriamo come la variante dello schema riprodotto in Etruria sia prevalentemente quello con i cavalli non legati, si potrebbe ipotizzare che l'iconografia possa essere letta come il premio (il tripode) e il mezzo (i cavalli) che ne permette il raggiungimento, con un'ulteriore accrescimento semantico rispetto alla mera e più generica celebrazione dello statuto aristocratico di allevatore e possessore,[50] come forse il cratere Ludwig ci potrebbe suggerire.

NOTE

[1] Luberto 2017.

[2] Luberto 2017, 194-196 con riferimenti. In generale si aggiungano per una messa a punto recente sui rapporti tra ceramica greca e etrusca in questa fase cronologica: Bagnasco Gianni 2006; Martelli 2008; Neri 2010; Drago et al. 2014; Bagnasco Gianni et al. 2018: risulta oramai acclarato che la situazione per l'area tirrenica vede fin dall'VIII sec. a.C. un'articolata fase di commistione stilistica sia nelle produzioni etrusche sia greco occidentali, in cui oltre ai summenzionati influssi attici, argivi e euboici, vi è inoltre un concorso greco insulare come ricordato in particolar modo in Denti/Villette 2013 e d'Agostino 2015.

[3] Canciani 1987, 248-249, N. 13.

[4] Moore 2004.

[5] Moore 2004, 37.

[6] Moore 2004, 38.

[7] Si veda ad esempio Brocato 2008, 94-122 con riferimenti. Gli uccelli acquatici hanno una valenza liminare proprio perché caratteristici di questi ambienti umidi che simboleggiano la marginalità ai confini della sfera umana, si veda anche *ultra* nel testo e nota 23.

[8] Moore 2004, 43-44, fig. 14. Si veda inoltre più recentemente Simon/Verdan 2014.

[9] Si potrebbe inoltre obbiettare al fatto di vedervi per forza nell'elemento a cui sono legati una mangiatoia o un abbeveratoio. Si potrebbe trattare infatti anche solo di una sbarra o una traversa per legare gli animali.

[10] Sul tema recentemente Lezzi 2007.

[11] Sulle fonti letterarie e epigrafiche nel mondo classico Tanganelli 2018; a mia conoscenza non si ha notizia ad oggi in Grecia o in Etruria per l'VIII o VII sec. a.C. di stalle individuate in scavi archeologici, considerando inoltre che verosimilmente fossero realizzate in materiale deperibile. Evidenze concrete si hanno per l'età imperiale (Rossiter 1992; Poehler 2011) e recentemente

è stata divulgata sui mezzi di informazione la scoperta di una stalla a Pompei, che potrebbe fornire informazioni molto più complesse in merito.

[12] La documentazione fornita dalla Moore dal VI sec. a.C. in poi è sicuramente meno ambigua e maggiormente attendibile per cui le identificazioni da lei proposte sono più condivisibili. La Moore nota che, oltre alla possibile funzione dei contenitori rappresentati come mangiatoia, in alcuni casi sia ben più evidente l'uso come abbeveratoio, in particolare per quanto riguarda le scene che vedono dei grossi bacini o *louteria* posti su un sostegno unico. Le fonti inoltre non testimoniano casi di questo particolare uso di legare i cavalli. L'unico caso noto dalle fonti di una mangiatoia in materiale prezioso (avorio) è quello riferito da Svetonio per il cavallo favorito di Caligola (cfr. Tanganelli 2018, 53), da considerarsi perciò come eccezionale.

[13] Si deve innanzitutto a M. Torelli una svolta nella direzione opposta (da ultimo Torelli 2011, 179-185 con riferimenti).

[14] Si vedano Berger/Lullies 1979, 168-171, N. 63; Isler 1983, 32, N. 1; Reusser 1988, 22-23, N. E14; Rizzo 1989, 19.

[15] Naso 2012, 11.

[16] Si veda nota 14.

[17] Da ultimo sul tema in Etruria Camporeale 2010-2013 con riferimenti.

[18] Sul tema Papalexandrou 2005, 9-63.

[19] La bipenne nel mondo etrusco, seppur molto rara a livello di rinvenimento, è associata anche alle manifestazioni equestri (cfr. Torelli 1997, 92, fig. 66, lastra da Velletri) e, come più volte sottolineato, è stata poi adottata come simbolo del potere anche a Roma.

[20] L'associazione a partire dalla vera e propria rappresentazione della barca solare a protomi ornitomorfe costituisce un leit motiv dell'arte europea tra l'Età del Bronzo e l'Età del Ferro fino all'Orientalizzante (si vedano per la barca solare Iaia 2004 e Camporeale 2012; per le associazioni di animali: Damiani 2006, Drago 2012, Giovanelli 2017). In generale da ultimo con riferimenti Zaghetto 2017.

[21] Come vengono intesi nella maggior parte dei casi. Tali posizioni negli ultimi anni, negli studi etruscologici, sono state assai ridimensionate. Oltre a quanto ribadito recentemente (vd. *infra*) si possono ricordare le provocanti considerazioni espresse da M. Sannibale a proposito di questi motivi geometrici sulle oreficerie (Sannibale 2008).

[22] Bagnasco Gianni 2013; Bagnasco Gianni 2018. Per le uova di struzzo Torelli 1965 e Palmieri 2003.

[23] Si veda nota 7.

[24] La documentazione degli scavi in abitato testimonia sempre più che oggetti di tal pregio e prestigio fossero utilizzati e l'ipotesi della loro realizzazione solo ai fini della deposizione funeraria sia spesso stata sovradimensionata in letteratura (si veda Biella 2018). Il loro uso anzi, soprattutto in momenti fortemente percepiti come aggreganti (quali banchetti e simposi legati a cerimonie religiose o commemorative) dalle comunità del tempo ne avrebbe verosimilmente arricchito il valore, fornendo ulteriori motivazioni per una deposizione in una tomba prestigiosa (si veda *infra*, nota 39).

[25] Harari 2016.

[26] Naso 2010. Per una trattazione del valore di *status symbol* aristocratico del cavallo nel mondo tirrenico si veda Lubtchansky 2005, con riferimenti.

[27] Luberto 2017, *passim*.

[28] La Luberto esamina la casistica tirrenica limitandosi al periodo della comparsa di quest'iconografia, ovvero i decenni di passaggio tra l'Età del Ferro e l'Orientalizzante Antico. Nel contributo infatti la studiosa non procede oltre questo limite cronologico dal momento che il tema nel mondo greco e magnogreco non sembrerebbe proseguire, con l'eccezione dell'area metapontina (vd. *infra*).

[29] Il soggetto risulta non attestato nei *corpora* di riferimento delle due classi ceramiche (Szilágyi 1992-1998; Gran-Aymerich 2017).

[30] Biella 2014, 58, N. 114, fig. 33, tav. XXIII.

[31] Biella 2014, 102, NN. 119-120, figg. 13Ba-c, tav. LIII.

[32] Biella 2007, 74, I.AE.3, fig. 37, tav. XXXIV: il vaso in questione è conservato attualmente a Sèvres e faceva parte della collezione Durand ma la provenienza chiusina non è certa. Non vi sono perciò elementi per attribuirlo ad un'area di produzione precisa e quindi si può propendere per una datazione generica nei decenni centrali della seconda metà del VII sec. a.C., in cui si collocano anche gli altri vasi citati, quest'ultimi invece provenienti da contesto tombale. Sulle chimere equine e altre varianti si veda: Giovanelli 2017 con riferimenti.

[33] La sproporzione degli animali rispetto al tripode non sarebbe un problema dal momento che è attestata anche nella ceramica greca e magnogreca (Luberto 2017, 199-200 con riferimenti) e l'elaborazione di questa variante sarebbe da ricondurre ad area beotica. *Contra* Camporeale 2013 il quale sostiene che la figura umana centrale di dimensioni ridotte indicherebbe un soccombere rispetto agli animali o comunque una "gerarchizzazione" a favore di questi ultimi.

[34] Camporeale 2004-2005, 389: lo studioso ricorda infatti che diverse fonti tramandino per *Falerii* una mitica fondazione argiva, città nota per l'allevamento di superbi equini. Inoltre Camporeale 2010-2013, 2015.

[35] Micozzi 1994, 79-80: esemplari C11 e C34bis, attribuiti dalla studiosa a Cerveteri o al suo territorio limitrofo. Cfr. Orlandini 1988, 1991.

[36] Denoyelle 1996, 82-85; Giuliano 2005, 65-69; Luberto 2017, 202.

[37] Cfr. nota 2 a proposito della già menzionata ibridazione che avverrebbe in area tirrenica tra le diverse correnti stilistiche greche di età tardogeometrica

[38] Bardelli 2015.

[39] Si può ricordare ad esempio la particolare classe di tripodi decorati sui piedi da applique a forma di cavallo o cavallo montato da cavaliere (vd. Nachbaur 2011), produzione ricondotta a Vetulonia e Veio.

[40] Papalexandrou 2005, in particolare 65-97; Papalexandrou 2016.

[41] Luberto 2017, 187-189, dove si ricorda che probabilmente che proprio questo *atelier* abbia concorso attivamente allo sviluppo dello stile di Cesnola, quasi coevo (vd. anche Kourou 1998)

[42] Si vedano ad esempio le numerose sepolture, in particolare di area etrusco padana (Malnati - Campagnari 2010). Per il mondo veneto, dove i carri sono rari ma sono frequenti le sepolture di cavallo, si veda Millo 2013.

[43] Camerin 1997, 33. L'associazione contraddistingue comunemente le cosiddette tombe di guerriero (sul tema Babbi/Peltz 2009) di area tirrenica.

[44] Littauer/Crouwel 1997; Crouwel 1997.

[45] Teržan 2011, 306-309.

[46] Torelli 1997, pp. 90-94, fig. 60.

[47] Teržan 2011, 310-313.

[48] Si possono ricordare nel mondo greco e romano casi, seppur eccezionali, di cavalli che una volta trapassati avessero avuto dignità di un sepolcro autonomo o comunque di onori specifici proprio per i loro contri-

buto bellico o successo negli agoni (una rassegna in Tanganelli 2018, 51-54).

[49] I vasi potrebbero identificarsi variamente con dinoi, lebeti o bacili e si potrebbe speculare sul fatto che i colori diversi possano costituire un riferimento reale ai metalli diversi in cui erano stati realizzati, nonché sulle diverse decorazioni (cfr. Albanese Procelli 2018, 162, la quale data la diversità di fogge, dimensioni, capienza parla più neutramente di "recipienti bronzei")

[50] Seppur le fonti parlino anche di cavalli come possibili premi negli agoni in Grecia o preda di guerra, non sono attestati casi dove il tripode e la pariglia di cavalli siano assegnati entrambi al vincitore come unico premio (cfr. Bardelli 2015, 340; inoltre Sakowski 1997, 38).

Bibliografia

Albanese Procelli, R.M. 2018, *Recipienti bronzei a labbro perlato. Produzione, circolazione e destinazione*, Firenze.

Bagnasco Gianni, G. 2013, Presenza/assenza di mura: implicazioni storico-culturali. Il caso di Tarquinia, *ScAnt* 19.2-3, 429-453.

Bagnasco Gianni, G. 2018, Tarquinia, principi e forme della città. Una proposta di lettura, *Aristonothos* 14, 17-66.

Bagnasco Gianni, G./S. Bruni/V. Guglielmi/L. Bonizzoni 2018, La ceramica di stile geometrico a Tarquinia, tra importazione e produzione locale: un aggiornamento, *MEFRA* 130.1, 29-40.

Bardelli, G. 2015, Cavalli senza cavalieri. Il tripode di Cap d'Agde e i tripodi etruschi tardo-arcaici con protomi equine», in R. Roure (ed.), *Contacts et acculturations en Méditerranée. Hommages à Michel Bats*, Aix-en-Provence, 333-341.

Berger, E./R. Lullies 1979, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I. Tonsarkophage und Vasen. Katalog und Einzeldarstellung*, Basel.

Biella, M.C. 2007, *Impasti orientalizzanti con decorazione a incavo nell'Italia centrale tirrenica*, Roma.

Biella, M.C. 2014, *Impasti orientalizzanti con decorazioni incise in Agro Falisco (Aristonothos, Quaderni 2)*, Trento.

Biella, M.C. 2018, Il "bestiario" fantastico di età orientalizzante, in G. Paolucci/A. Provenzali (eds), *Il viaggio della chimera. Gli Etruschi a Milano tra archeologia e collezionismo*, Catalogo Mostra, Monza, 189-196.

Brocato, P. 2008, *La tomba delle Anatre di Veio*, Arcavata di Rende (CS).

Camerin, N. 1997, L'Italia antica settentrionale, in A. Emiliozzi (ed.), *Carri da guerra e principi etruschi*, Catalogo Mostra (Viterbo, 24 maggio 1997 – 31 gennaio 1998), Roma, 33-44.

Camporeale, G. 2004-2005, Cavalli e cavalieri nell'Etruria dell'VIII sec. a.C. Dall'Agro Falisco all'Agro Picentino, *RendPontAcc* 77, 381-411.

Camporeale, G. 2010-2013, Cacciatore e *despothes theron* su un elmo fittile da Pontecagnano, *StEtr* 76, 3-10.

Camporeale, G. 2012, La barca solare nella cultura villanoviana: evoluzioni iconografiche e semantiche, in P. Amann (ed.), *Kulte - Riten - religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft. Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici*, Wien, 237-352.

Camporeale, G. 2015, Il *despotes theron* nella ceramica tardo villanoviana di Narce e Capena, in M.C. Biella/E. Giovanelli (eds), *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana (Aristonothos, Quaderni 5)*, Trento, 63-84.

Canciani, F. 1987, La ceramica geometrica, in M. Martelli (ed.), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara, 242-254.

Crouwel, J.H. 1997, Il mondo greco, in A. Emiliozzi (ed.), *Carri da guerra e principi etruschi*, Catalogo Mostra (Viterbo, 24 maggio 1997–31 gennaio 1998), Roma, 11-13.

d'Agostino, B. 2015, Pottery and cultural interaction in EIA Tyrrhenian settlements, in V. Vlachou (ed.), *Pots, Workshops and Early Iron Age Society. Function and role of ceramics in early Greece. Proceedings of the international symposium held at the Université libre de Bruxelles, 14-16 novembre 2013*, Bruxelles, 231-240.

Damiani, I. 2006, Forme di contaminazione nell'iconografia della tarda Età del Bronzo e del Primo Ferro italiano, in *Studi di protostoria in onore di Renato Peroni*, Borgo S. Lorenzo (FI), 666-673.

Denoyelle, M. 1996, Le peintre d'Analatos: essai de synthèse et perspectives nouvelles, *AntK* 39.2, 71-87.

Denti, M./M. Villette 2013, Ceramisti greci dell'Egeo in un atelier indigeno d'Occidente. Scavi e ricerche sullo spazio artigianale dell'Incoronata nella Valle del Basento (VIII - VII secolo a.C.), *BdA* 17, 1-36.

Drago, L. 2012, Ricerche sul tema del bestiario fantastico di età orientalizzante. I precedenti della prima età del Ferro: continuità o discontinuità?, in M.C. Biella/E. Giovanelli/L.G. Perego (eds), *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nell'Italia preromana (Aristonothos Quaderni 1)*, Trento, 15-33.

Drago, L./M. Bonadies M./A. Carapellucci/C. Predan 2014, Il Pittore di Narce e i suoi epigoni a Veio, *ArchCl* 65, 7-58.

Giovanelli, E. 2017, L'animale cangiante: una messa a punto su chimere e varianti nella cultura figurativa dell'Italia preromana tra area tirrenica e area adriatica in età orientalizzante, *BABesch* 92, 37-48.

Giuliano, A. 2005, Protoattici in Occidente, in B. Adembri (ed.), ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΣ. *Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze, 64-72.

Gran Aymerich, J. 2017, *Les vases de bucchero: le monde étrusque entre Orient et Occident*, Roma.

Harari, M. 2016, Retorica del bestiario, in M.C. Biella/E. Giovanelli (eds), *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana (Aristonothos, Quaderni 5)*, Trento, 17-25.

Iaia, C. 2004, Lo stile della "barca solare ornitomorfa" nella toreutica italiana della prima età del ferro, in N. Negroni Catacchio (ed.), *Miti, simboli, decorazioni. Preistoria e protostoria in Etruria. Atti del sesto incontro di studi*, Milano, 307-318.

Isler, H.P. 1983, Ceramisti greci in Etruria in epoca tardo-geometrica, *NumAntCl* 12, 9-47.

Kourou, N. 1998, Euboea and Naxos in the late Geometric period. The Cesnola style, in M. Bats/B. d'Agostino (eds), *Euboica. Euboica: l'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in Occidente, Atti del Convegno internazionale di Napoli, 13-16 novembre 1996*, Napoli, 167-177.

Littauer, M.A./J.H. Crouwel 1997, Antefatti nell'Oriente Mediterraneo: Vicino Oriente, Egitto e Cipro, in A. Emiliozzi (ed.), *Carri da guerra e principi etruschi*, Catalogo Mostra, Roma, 5-10.

Lezzi, M.T. 2007, *L'albero della vita*, Milano-Castel Bolognese.

Luberto, M.L. 2017, Il motivo dei cavalli alla mangiatoia e l'iconografia del tripode tra Grecia e Italia: alcune considerazioni sulle attestazioni in Magna Grecia, *ASAtene* 95, 185-204.

Lubtchansky, N. 2005, *Les cavalier thyrrénien: représentations équestres dans l'Italie antique (BEFAR 320)*, Roma.

Malnati, L./S. Campagnari 2010, …Equum duci iubet. Hoc decus illi, hoc solamen erat; bellis hoc Victor abibat (Eneide X, 859-860), in R. Burgio/L. Malnati/S. Campagnari (eds), *Cavalieri etruschi dalle Valli del Po. Tra Reno e Panero, la valle del Samoggia nell'VIII e VII secolo a.C.*, Catalogo Mostra, Bazzano (BO), 3-25.

Martelli, M. 2008, Variazioni sul tema etrusco-geometrico, *Prospettiva* 132, 2-30.

Moore, M.B. 2004, Horse Care as Depicted on Greek Vases before 400 B.C., *BMetrMus* 39, 35-67.

Micozzi, M. 1994, *White on red. Una produzione vascolare dell'orientalizzante etrusco*, Roma.

Millo, L. 2013, Quattro cavalli dalle teste superbe gettò sulla pira, in M. Gamba/G. Gambacurta/A. Ruta Serafini/V. Tiné/F. Veronese (eds), *Venetkens. Viaggio nella terra degli antichi Veneti*, Catalogo Mostra, Venezia, 364-366.

Nachbaur, E. 2011, Bronzene Pferdedreifüsse aus Mittelitalien, *AKorrBl* 41, 197-212.

Naso, A. 2012, Antichi bronzi vulcenti, in M. Denoyelle/S. Descamps-Lequime/B. Mille/S. Verger (eds), *Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley*, Paris (https://journals.openedition.org/inha/4016).

Neri, S. 2010, *Il tornio e il pennello. Ceramica depurata di tradizione geometrica di epoca orientalizzante in Etruria meridionale (Officina Etruscologia 2)*, Roma.

Orlandini, P. 1988, Due nuovi vasi figurati di stile orientalizzante dagli scavi dell'Incoronata di Metaponto, *BdA* 73.49, 1-16.

Orlandini, P. 1991, Altri due vasi figurati di stile orientalizzante dagli scavi dell'Incoronata, *BdA* 76.2, 1-8.

Palmieri, A. 2003, Una possibile nuova lettura dell'uovo di struzzo dipinto da Montalto di Castro (VT), *StEtr* 69, 25-41.

Papalexandrou, N. 2005, *The Visual Poetics of Power: Warriors, Youths, and Tripods in Early Greece*, Lanham.

Papalexandrou, N. 2016, The cognitive and sensory accessibility of Orientalizing cauldrons in Pre-roman Italy, in M.C. Biella/E. Giovanelli (eds), *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana (Aristonothos, Quaderni 5)*, Trento, 173-186.

Poehler, E.E. 2011, Where to park? Carts, stables and the economics of transport in Pompeii, in R. Laurence/D.J. Newsome (eds), *Rome, Ostia, Pompeii. Movement and space*, Oxford, 194-214.

Reusser, Ch. 1988, *Etruskische Kunst. Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Basel.

Rizzo, M.A. 1989, Ceramica etrusco-geometrica da Caere, in M. Cristofani (ed.), *Miscellanea ceretana* I, Roma, 9-39.

Rossiter, J.J. 1992, Stabula equorum. Evidence for race-horse stables in Roman Africa, in *Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord. Spectacles, vie portuaire, religions. Actes du Ve Colloque international réuni dans le cadre du 115e Congrès national des Sociétés savantes. Avignon, 9-13 avril 1990*, Paris, 41-47.

Sannibale, M. 2008, Iconografie e simboli orientali nelle corti dei principi etruschi, *Byrsa* 7, 85-123.

Sakowski, A. 1997, *Darstellungen von Dreifusskesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit*, Frankfurt am Main.

Simon, P./S. Verdan 2004, Hippotrophia : chevaux et élites eubéennes a la période géométrique, *AntK* 57, 3-24.

Szilágyi, J.G. 1992-1998, *Ceramica etrusco-corinzia figurata*, 2 vv., Firenze.

Tanganelli, F. 2018, Dei, uomini e cavalli nella società greca e romana: fonti letterarie ed epigrafiche, in L. Camin/G. Paolucci (eds), *A cavallo del tempo. L'arte di cavalcare, dall'Antichità al Medioevo*, Catalogo Mostra, Firenze, 46-58.

Teržan, B. 2011, Horses and cauldrons: some remarks on horse and chariot races in situla art, in S. Casini (ed.), *"Il filo del tempo": studi di preistoria e protostoria in onore di Raffaele Carlo de Marinis (NotABerg 19)*, Bergamo, 303-325.

Torelli, M. 1965, Un uovo di struzzo dipinto, conservato al Museo di Tarquinia, *StEtr* 33, 329-365.

Torelli, M. 1997, *Il rango, il rito e l'immagine: alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano.

Torelli, M. 2011, *La forza della tradizione. Etruria e Roma: continuità e discontinuità agli albori della storia*, Milano.

Zaghetto L. 2017, I cavalli del sole - Il sacrificio del cavallo nel contesto indoeuropeo, in V. Mariotti/D. Neri/P. Pancaldi (eds), *Uomini e dei. Forme di religiosità tra Archeologia, Antropologia, Storia e Folklore* I, S. Giovanni in Persiceto (BO), 71-129.

ENRICO GIOVANELLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
enrico.giovanelli@unimi.it

BABESCH 96 (2021), 55-70. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289459

Osservazioni sulla Tomba delle Iscrizioni di Tarquinia

Filippo Trotta

Abstract

*This paper, extracted from a thesis on Etruscology produced by the writer, intends to make new observations about the interpretation of the paintings of the Tomba delle Iscrizioni, located at the necropolis of Monterozzi in Tarquinia and dating back to the last quarter of the 6th century BC. A survey based on the analysis and comparison between the apograph and the antigraphs of the tomb frescoes and on an anthropological study applied to the images has in fact made it possible to provide an alternative interpretation of the entire pictorial program.**

La tomba delle Quattro Porte o delle Camere Finte, meglio nota come tomba delle Iscrizioni,[1] è un sepolcro risalente al 520 a.C. e scoperto nel 1827 presso la necropoli di Monterozzi in Tarquinia (VT), località Secondi Archi.[2] Costituito da una camera unica di forma rettangolare, esso è raggiungibile mediante un *dromos* ed è dotato di un ingresso originariamente chiuso da una lastra in nenfro decorata a rilievo.[3] Le pareti della cella sono rettilinee, il soffitto è a doppio spiovente e provvisto di *columen*. Gli affreschi, un tempo distribuiti su tutte le pareti della cella, ma oggi quasi completamente scomparsi, sono noti attraverso riproduzioni e fotografie,[4] che hanno permesso di individuare forti influenze ioniche nello stile delle pitture.[5]

Le denominazioni convenzionali con le quali la tomba viene comunemente identificata sono dovute da un lato alla raffigurazione di tre finte porte, dipinte sulla parete di fondo e su quelle laterali,[6] dall'altro alla presenza di diciotto iscrizioni (caso singolare nel panorama della pittura etrusca arcaica), dipinte accanto ai personaggi rappresentati e funzionali ad indicarne l'identità o le *gentes* di appartenenza.[7]

A seguito di alcuni danneggiamenti subìti nel 1971, il sepolcro è da allora inaccessibile.[8]

LE SCENE FIGURATE

La porta di ingresso, sormontata da uno spazio frontonale all'interno del quale sono raffigurati uccelli acquatici, due felini contrapposti ed altrettanti satiri recumbenti ed itifallici, divide due gruppi di rappresentazioni, che continuano a svolgersi sulle rispettive pareti laterali. Sul lato sinistro si osservano due giovani nudi e chinati su un tavolino dotato di un lungo piede, seguiti da coppie di pugili e lottatori divise da un auleta. Sul lato destro, invece, due scene sono tra loro giustapposte: nella prima, un giovane nudo ed imberbe, con il capo cinto da una tenia, tiene in entrambe le mani oggetti di non chiara identificazione ed è chinato nella direzione di una figura virile – per gran parte perduta a causa della massiva perdita dello strato d'intonaco – reggente in mano un bastone e attorno al cui pene è legata una lunga fascia. Nella seconda, due uomini interagiscono tra loro al di là di una bassa barriera: quello di sinistra è barbato, stante e retrospiciente, abbigliato con un mantello rosso e con un doppio diadema sul capo; il braccio destro è sollevato e proteso in direzione della porta. Di fronte vi è un giovinetto stante, mancante della parte inferiore, vestito solo di un perizoma e avente in mano ramoscelli di alloro. Ai loro piedi figurano due coppie di cuscini. Sulla sinistra è infine dipinto un alberello, al quale sono legati, tramite delle cordicelle, due animaletti: uno di essi, arrampicato all'elemento vegetale e retrospiciente, guarda nella direzione del personaggio alle sue spalle, mentre l'altro, capovolto, è sospeso nell'aria.

La finta porta, dipinta sulla parete sinistra, divide i giochi da un corteo composto da quattro cavalieri e da un giovane appiedato, nudo e retrospiciente. Allo stesso modo, dalla porta sulla parete destra si dipana un corteo di otto comasti danzanti, accompagnati da un cagnolino, reggenti in mano vasi potori e diretti, come i cavalieri, verso la porta stagliata sulla parete di fondo, al di sopra della quale si osservano due possenti leoni contrapposti e in posizione araldica, affiancati da altri due felini in procinto di aggredire cervi pascenti *(fig. 1)*.

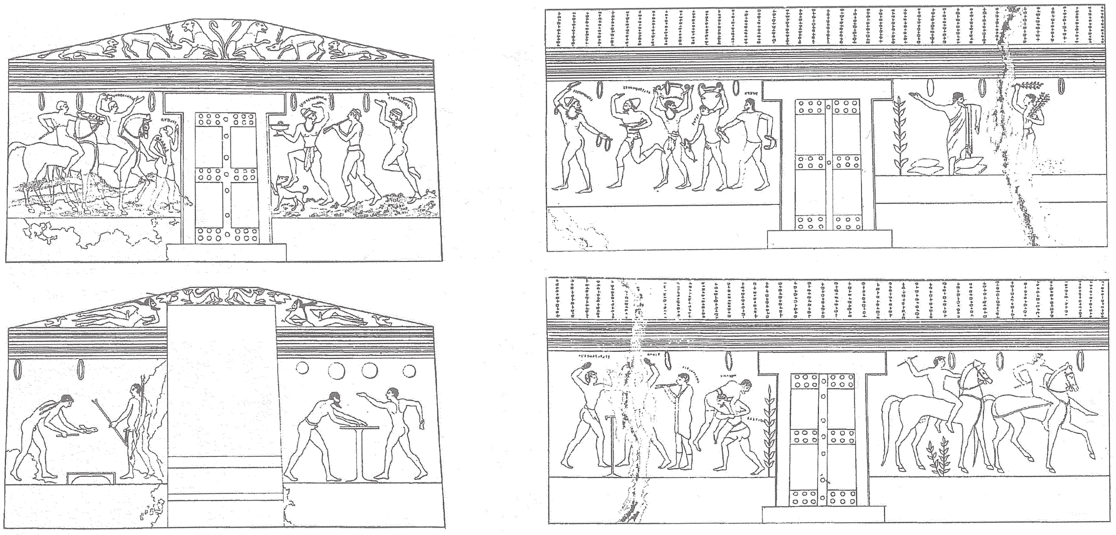


Fig. 1. Tomba delle Iscrizioni. Schema degli affreschi (da Steingräber 1985, 319).

STATO DEGLI STUDI

A riportare alla luce il monumento furono l'archeologo August Kestner, il barone Otto Magnus von Stackelberg e l'architetto Joseph Theodor Thürmer, membri della cosiddetta "Società degli Iperborei Romani" operante, in quegli anni, presso le necropoli del territorio.[9] I disegni realizzati da Thürmer[10] e la relazione di Kestner, pubblicata postuma nel 1829,[11] sono i primi documenti in grado di restituirci esaustive testimonianze circa la scoperta della tomba e la descrizione delle relative scene figurate. Sulla base del resoconto dei primi scopritori, si tratterebbe di raffigurazioni legate a giochi e banchetti funebri, di chiaro stampo dionisiaco, organizzati in onore del defunto.

In seguito, diversi studiosi si sono cimentati nell'interpretazione delle pitture, restando sostanzialmente in accordo, nelle linee generali, con quanto asserito dai primi editori.[12] Le divergenze fra le varie ipotesi hanno per lo più riguardato le scene dipinte tra la parete di ingresso e quella di destra, peraltro ulteriormente alimentate dalle numerose e differenti riproduzioni degli affreschi, realizzate nel corso del XIX secolo, che hanno restituito i particolari delle pitture originali in modo spesso confusionario e contraddittorio.[13]

L'acquerello di Alessandro Morani *(fig. 2)* – uno degli ultimi antigrafi ad essere stati realizzati – si potrebbe intendere come il risultato della lettura "incrociata" delle riproduzioni realizzate in precedenza. Nel caso della scena dipinta sulla parete destra, infatti, esso concorda perfettamente con i disegni di Thürmer *(fig. 3)*, ma differisce dai lucidi di Carlo Ruspi[14] *(fig. 4)*, nei quali manca il

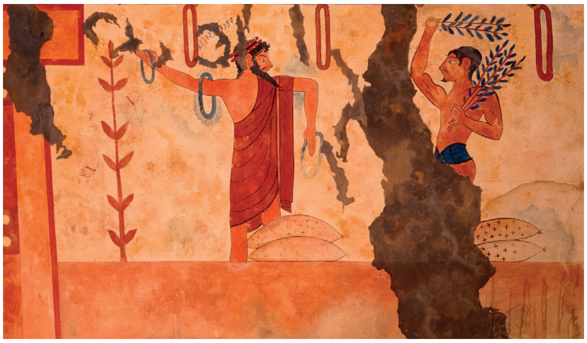


Fig. 2. Tomba delle Iscrizioni. Particolare della parete destra. Facsimile degli acquerelli di A. Morani (cortesia Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen; foto di O. Haupt, n. HIN0173).

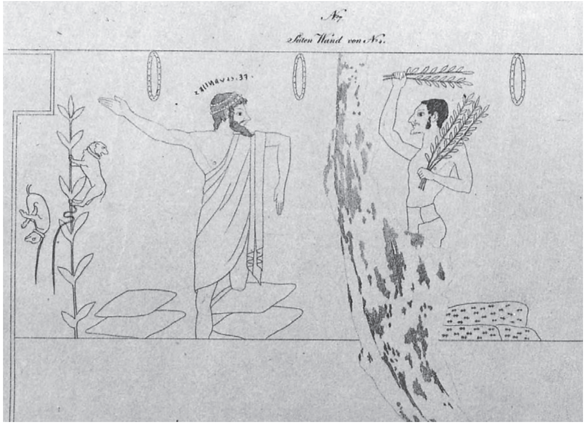


Fig. 3. Tomba delle Iscrizioni. Particolare della parete destra. Disegno di J. T. Thürmer (da Weber-Lehmann 1985, taf. 25, fig. 2).

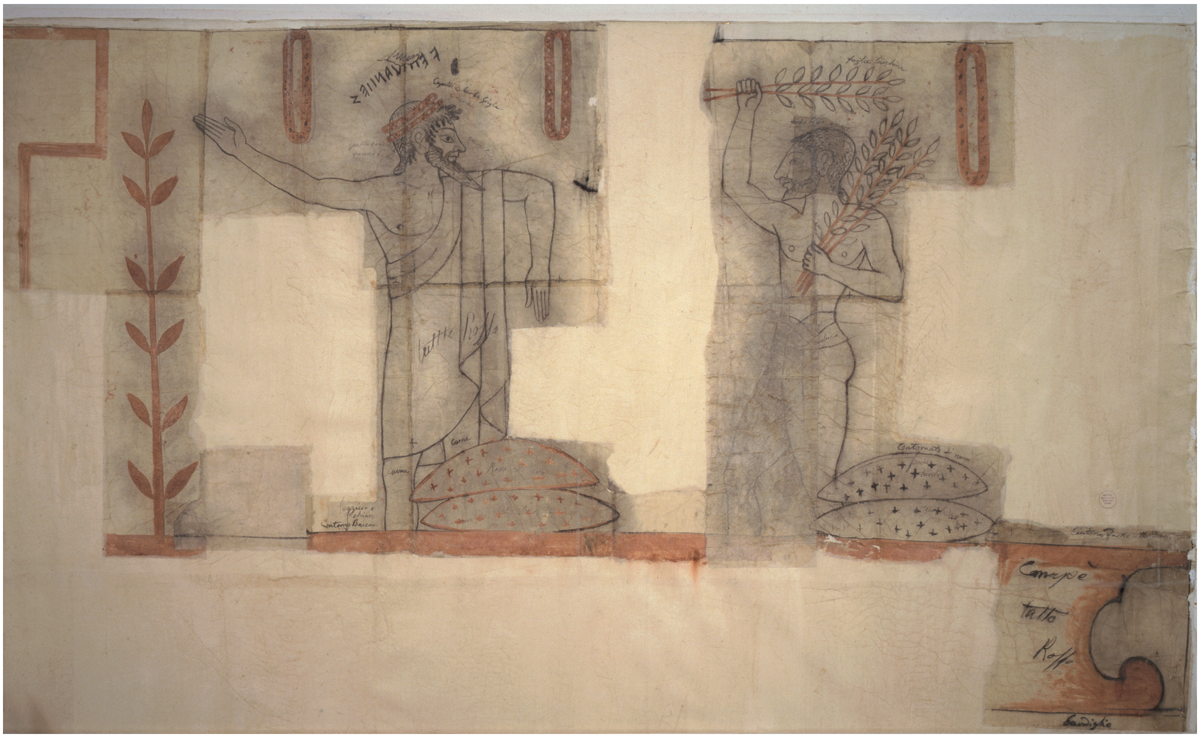


Fig. 4. Tomba delle Iscrizioni. Particolare della parete destra. Lucidi di C. Ruspi (cortesia dell'Istituto Archeologico Germanico, Roma; foto di F. Schlechter, Neg. D-DAI-ROM F86.10).

particolare degli animaletti, nonostante lo stesso Kestner faccia riferimento a loro sottolineandone il già avanzato stato di degrado.[15] È quindi plausibile ipotizzare che Ruspi, avendo realizzato i suoi disegni diversi anni dopo quelli di Thürmer, abbia omesso tali particolari perché oramai completamente evanidi e che invece Morani li abbia riproposti dopo aver osservato gli apografi. La mancata menzione degli animali (sui quali torneremo) ha fatto sì che l'attenzione si focalizzasse sulla sola presenza dei cuscini, adagiati su una sorta di barriera variamente interpretata come un letto o un divano e, dunque, considerata parte integrante di un simposio.[16]

Per quanto concerne invece la scena sulla parete di ingresso, la completa ricostruzione della figura virile, visibile solo sui lucidi di Ruspi *(fig. 5)*, è in realtà frutto di un'interpretazione arbitraria dell'artista.[17] Egli stesso traccia infatti una linea di contorno dell'intonaco superstite, la quale funge da discrimine tra la porzione di affresco ancora visibile agli inizi dell'Ottocento e quella mancante, e dunque immaginata. Della figura sulla destra possiamo quindi scorgere solamente la parte anteriore, nello specifico fronte e occhi, addome, parte di una gamba e dei piedi ed entrambe le braccia, la cui postura sembra tradire un'interazione con il fanciullo. A questi elementi oggettivi, riscontrabili in tutte le riproduzioni, se ne accostano altri poco chiari, la cui incertezza è ancora una volta dovuta alle incongruenze tra i

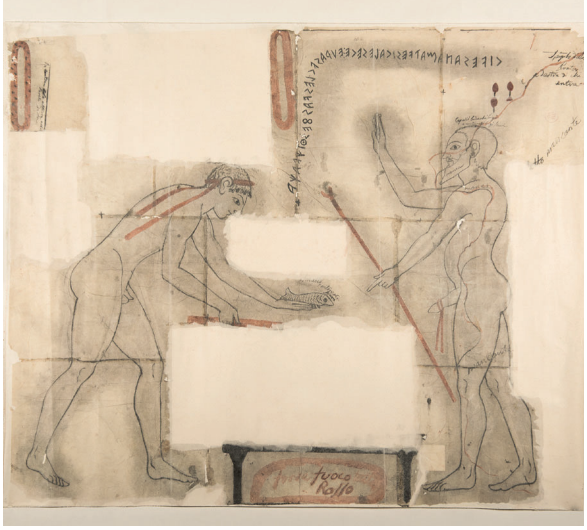


Fig. 5. Tomba delle Iscrizioni. Particolare della parete di ingresso. Lucidi di C. Ruspi (cortesia dell'Istituto Archeologico Germanico, Roma; foto di H. Behrens, Neg. D-DAI-ROM 2018.1279).

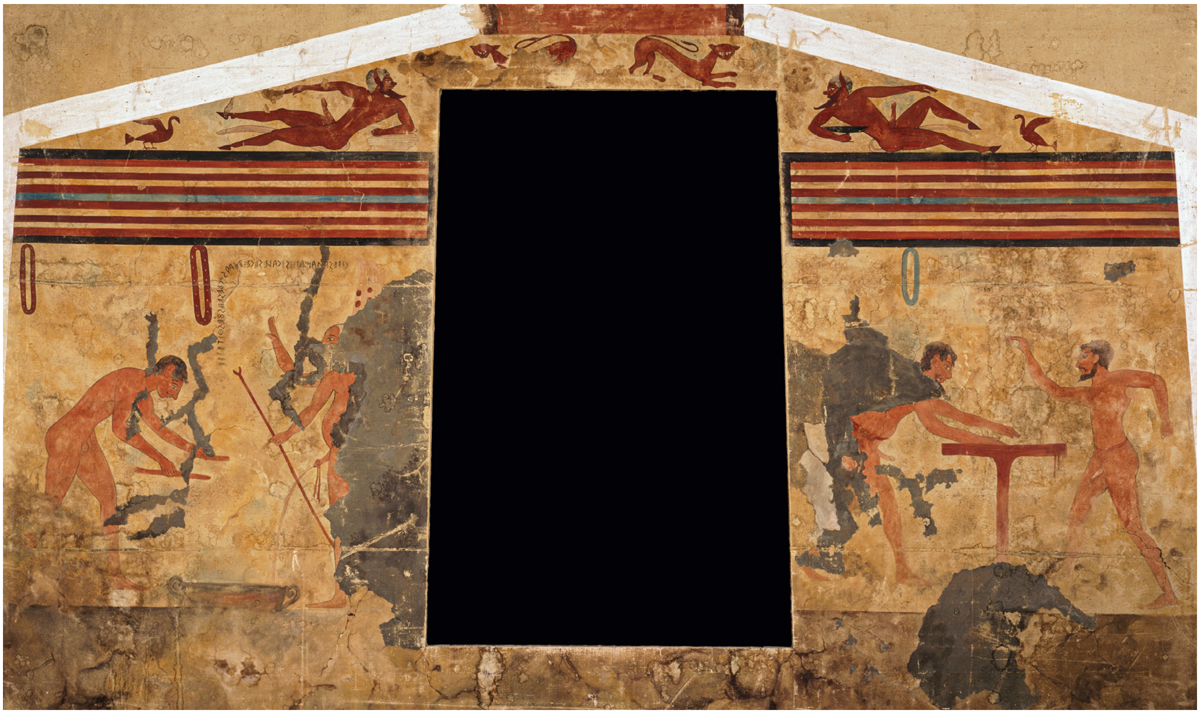


Fig. 6. Tomba delle Iscrizioni. Parete di ingresso. Facsimile degli acquerelli di A. Morani (cortesia Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen; foto di O. Haupt, n. HIN0172).

disegni più datati di Thürmer e di Ruspi e quelli più tardi di Morani. I primi permettono di scorgere nella mano sinistra del fanciullo un pesce e, ai suoi piedi, una fiamma ardente al di sotto di un altarino o di una *trapeza*,[18] particolari che hanno lasciato pensare al consumo di un sacrificio o di

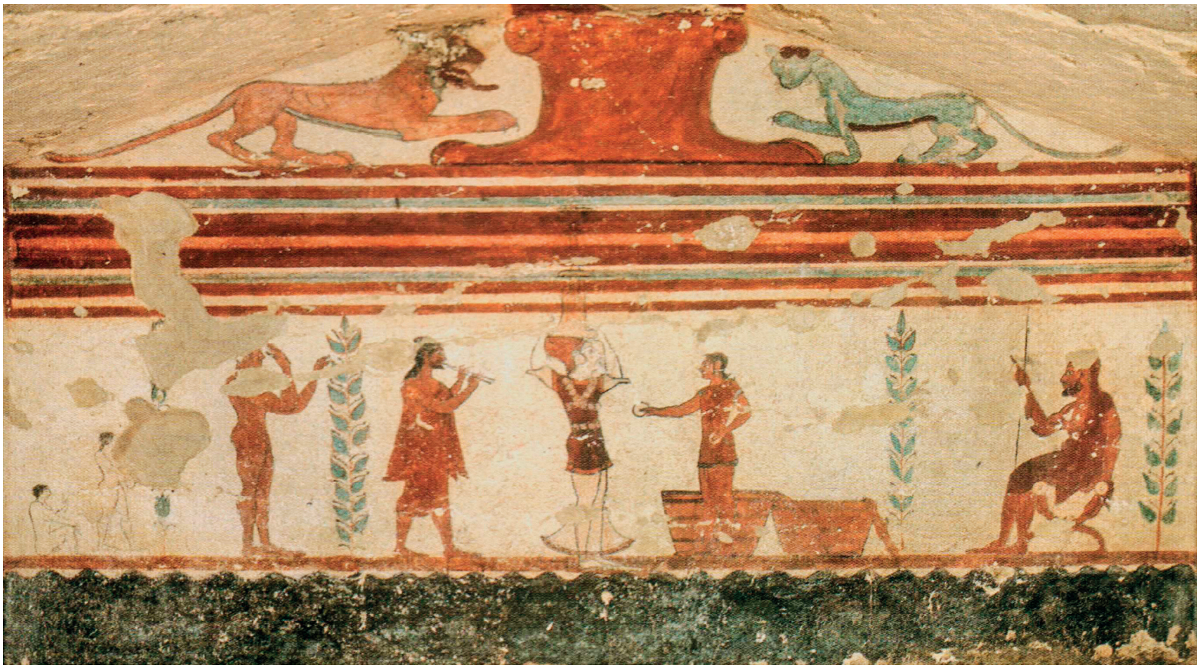


Fig. 7. Tomba dei Giocolieri. Parete di fondo (da Steingräber 2006, 95).

un pasto rituale in onore del defunto.[19] Sui secondi, invece, il pesce viene sostituito da oggetti lunghi e cilindrici, mentre la *trapeza* assume la forma di un grande bacino dotato di anse a volute, all'interno del quale sembra confluire una fascia ricurva di colore scuro, proveniente dal pene della figura sulla destra *(fig. 6)*. I nuovi elementi acquisiti hanno quindi indotto alcuni studiosi del Novecento a considerare gli oggetti degli *halteres* ed entrambi i protagonisti degli atleti.[20] Dubbioso a riguardo si è mostrato Ernst Sitting, il primo a menzionare la presenza del bacino, da lui considerato un contenitore entro cui l'individuo sulla destra spruzzerebbe dello sperma.[21] Di diversa idea il recente intervento di Johann Rasmus Brandt, a parere del quale la forma vascolare sarebbe destinata piuttosto ad accogliere l'urina dell'uomo, parte integrante di un rituale purificatorio per via delle sue proprietà disinfettanti.[22]

Un efficace sguardo d'insieme si deve però ad un significativo contributo di Mario Torelli.[23] Partendo dall'idea di concepire la tomba di età arcaica quale *locus medius*, dimora provvisoria nella quale il defunto deve sostare prima di varcare i confini dell'Ade,[24] lo studioso considera le tre porte strumenti atti a delimitare simbolicamente gli spazi all'interno dei quali si consumano cerimonie rituali e viaggio oltremondano. Di conseguenza, gli episodi dipinti sulla parte anteriore della tomba sono collocabili all'interno di una dimensione terrena, nell'ambito della quale si svolgono giochi e offerte alimentari per il defunto; viceversa, nella parte posteriore, 'spazio volutamente ambiguo tra questo mondo e l'aldilà',[25] sono collocati il viaggio a cavallo e il corteo di comasti (i cui diversi gentilizi dipinti sono prova della loro appartenenza ad una eteria), da considerarsi allegorie del viaggio verso l'oltretomba che il trapassato dovrà compiere. Sostenitori di questa ipotesi sono stati Stephan Steingräber,[26] Lucio Fiorini[27] e Catherine Cousin.[28]

La comprensione delle immagini dipinte della tomba delle Iscrizioni rappresenta però un problema ancora aperto e in attesa di una definitiva soluzione. L'origine della *vexata quaestio* risiede infatti, come dimostrato, nell'interpretazione delle scene disposte tra la parete di ingresso e quella di destra, il cui significato resta ancora controverso. Partendo, dunque, dalla lettura di Torelli e consapevole della cautela che la lettura di copie ottocentesche, spesso dubbie e poco perspicue, impone, questo lavoro si pone l'obiettivo di proporre un'ipotesi interpretativa delle suddette raffigurazioni, tentando al contempo di comprendere il loro possibile "ruolo" nella lettura dell'intero programma pittorico.

LA SCENA SULLA PARETE DESTRA

Come già anticipato, la presenza dei cuscini è stata genericamente considerata allusiva ad una scena di banchetto.[29] Tuttavia, poco risalto è stato conferito ai due protagonisti, fatta eccezione per William Gell[30] e George Dennis,[31] che hanno riconosciuto nell'uomo barbato il personaggio principale della tomba.

La centralità concessa all'individuo più maturo e la scelta di dotarlo di attributi quali i diademi e la *toga purpurea*, paiono infatti tradire la volontà, da parte della committenza, di rappresentare una persona importante, probabilmente un aristocratico o un magistrato.[32] Risulta peraltro interessante il fatto che le medesime caratteristiche sembrino accomunarlo ai protagonisti delle tombe dei Giocolieri[33] e degli Auguri,[34] sulle quali mi soffermerò brevemente.

Sulla parete di fondo del primo sepolcro è infatti raffigurato un uomo barbuto, vestito di una toga rossa, seduto su una *sella curulis* e spettatore di un numero di acrobazia *(fig. 7)*. Del tutto

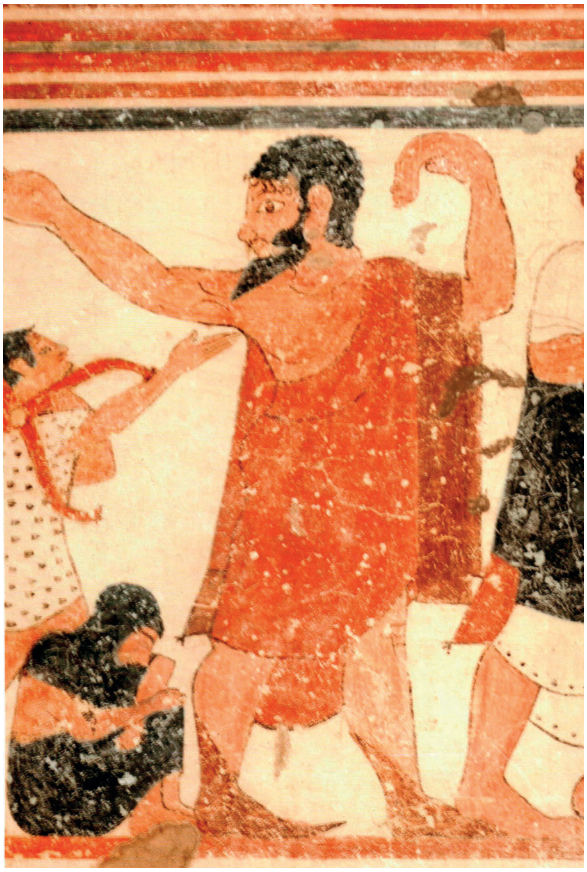


Fig. 8. Tomba degli Auguri. Particolare della parete destra (da Steingräber 2006, 92).

identico, seppur con lievi differenze, è l'individuo ritratto sulla parete destra della tomba degli Auguri (contestualmente ad un incontro di lotta e all'esibizione del *Phersu*), intento a gesticolare nella direzione di un giovinetto recante sulle spalle un *diphros okladias*[35] (*fig. 8*). Poiché accompagnati da simboli di rango elevato, entrambi sono stati più volte considerati aristocratici o alti dignitari ed identificati come i defunti stessi, nell'atto di presiedere alle loro stesse cerimonie funebri.[36]

Sulla base delle somiglianze iconografiche e gestuali riscontrate,[37] non apparirebbe del tutto vacua l'eventualità di riconoscere il defunto proprietario del sepolcro anche nel maggiorente ammantato della tomba delle Iscrizioni.[38] Se così fosse, si potrebbe immaginare che egli ordini al fanciullo (uno schiavo?) di accompagnarlo nell'azione di varcare l'estrema soglia – simboleggiata dalla falsa porta[39] – allo stesso modo di come il presunto defunto della tomba degli Auguri indicherebbe al servo di seguirlo in direzione della parete di fondo, dopo aver approntato il seggio ed aver assistito ai giochi. In linea con questa lettura, il dignitario-defunto della tomba dei Giocolieri, seduto sul *diphros* dinnanzi ad acrobati, sarebbe colto in un momento precedente alla sua partenza.

La presenza del trapassato nella sua doppia condizione di "morto" e di "vivente"[40] troverebbe una spiegazione, oltre che nella celebre descrizione polibiana dei funerali romani,[41] anche in una lettura di tipo antropologico dei temi della pittura tombale etrusca. Ad essi, infatti, sono stati recentemente applicati gli studi inaugurati da Robert Hertz[42] e Arnold Van Gennep[43] e dedicati ai cosiddetti "rituali di passaggio",[44] che idealmente individuano tre fasi nel delicato e traumatico passaggio dalla vita alla morte: una fase di separazione, ossia la cessazione delle funzioni vitali dell'individuo; una liminare, durante la quale il defunto si trova in una dimensione di confine, a cavallo tra i due mondi; una di reintegrazione, che coincide con la sepoltura e con l'ingresso del morto nell'aldilà.

I giochi funebri finirebbero quindi per rappresentare lo scenario di un momento di transizione, nell'ambito del quale sarebbe lecito immaginare i defunti raffigurati come spiriti, la cui presenza fra i vivi, non avvertita da questi ultimi, è limitata nel tempo e circoscritta ad una prima e provvisoria sepoltura, in attesa delle esequie definitive, dal momento che 'come la salma non viene subito condotta nella sua ultima dimora, così nemmeno l'anima, subito dopo la morte, giunge alla sua destinazione definitiva. È anzitutto necessario che compia una specie di periodo di tirocinio, durante il quale rimane sulla terra, nelle vicinanze del cadavere, rivisitando i luoghi che frequentava da viva: è solo al termine di questo periodo che essa potrà entrare, in virtù di una cerimonia speciale, nel paese dei morti.'[45]

Tornando alla scena in esame, altri particolari incoraggerebbero a proseguire in questa direzione. La scelta di realizzare la linea di calpestio più in alto rispetto alle altre è forse motivata dalla volontà di sottolineare la particolare rilevanza della raffigurazione. Tale linea non sembra indicare una base vera e propria, quanto piuttosto una sorta di barriera, che cela i piedi e le caviglie dei personaggi. Sebbene l'ipotesi che vede in essa un lettino da banchetto risulti convincente,[46] le perplessità suscitate sia dall'eccessiva grandezza della presunta *kline*, sia dall'apparente scelta di inserire due coppie ravvicinate di cuscini, indurrebbero a contemplare, come interpretazione alternativa, la rappresentazione, seppur stilizzata, di un letto funebre da parata. Le sue dimensioni e i guanciali alluderebbero, in tal caso, alla *prothesis* di due defunti rappresentati *ex absentia*[47] (?), mentre i rametti di alloro agitati dal fanciullo potrebbero essere utilizzati in ragione delle loro pratiche espiatorie, necessarie al fine di liberare i vivi dalla contaminazione della morte.[48]

L'alberello di fianco alla porta, infine, oltre che costituire, come già suggerito,[49] il rimando ad un'ambientazione "esterna" della scena, potrebbe anche essere stato inserito esclusivamente per la sua valenza simbolica,[50] qualora si riuscissero a chiarire significato e ruolo svolto dagli animaletti arrampicati su di esso.

Nella pittura funeraria etrusca non è da considerarsi insolita la tendenza a caricare di significati allusivi e valenze oltretombali piccoli animali, per lo più esotici o mostruosi, dotati di caratteri ibridi e ambigui e, proprio per questo, maggiormente adusi a simboleggiare contesti liminari. La vaga menzione di Kestner, che definisce loro 'quadrupedi',[51] è infatti del tutto comprensibile, dal momento che non è facile stabilire di quali animali possa trattarsi. Le evidenti capacità di arrampicarsi su arbusti e compiere evoluzioni a mezz'aria lascerebbero propendere per piccoli leoni o scimmiette, per i quali è stata peraltro suggerita la medesima funzione nell'ambito di altre rappresentazioni tombali.

La parete di fondo della prima camera della tomba Campana di Veio, ad esempio, ospita due viaggi di altrettanti cavalieri verso l'aldilà, inseriti nei due registri superiori convergenti verso la porta. All'interno del contesto oltremondano – intuibile dalla presenza di una fitta vegetazione, spesso allusiva alla selva che il defunto percorre nella fase di transizione – fa la sua comparsa un piccolo felino accovacciato sulla groppa di un cavallo e alle spalle del cavaliere, interpretato come una sorta di "demone accompagnatore".[52] Sul frontone della tomba Stefani di Tarquinia, simili leoncini appaiono accanto ad una figura umana, interpretata come il defunto oramai integrato nel mondo ultraterreno,[53] e ad altri animali quali ippocampi e uccelli acquatici, la cui funzione ctonia è stata più volte sottolineata.[54]

Analogo ruolo è stato poi proposto anche per quelle creature dai connotati scimmieschi riscontrabili in svariate tipologie di materiali compresi tra il secolo VIII a.C. e l'età ellenistica: oltre che su fibule, ambre e balsamari a destinazione funeraria,[55] esse compaiono sospese sulle "liane" del Carrello di Bisenzio[56] o impegnate in una danza funebre sul coperchio del vaso bronzeo dalla necropoli di Olmo Bello (Bisenzio)[57] e in una processione sul fregio del trono di Verrucchio.[58] Sulla celebre *oinochoe* di Tragliatella una scimmia, questa volta seduta, parimenti al felino della tomba Campana, sul dorso di un cavallo, sarebbe funzionale a qualificare, secondo Mauro Menichetti, il cavaliere defunto nella sua cerimonia funebre.[59] Laura Ambrosini ha infine rilevato l'interessante parallelismo simbolico tra gli animali aggrappati agli alberelli delle pitture funerarie e le scimmie arrampicate sul fusto degli incensieri etruschi di età tardo classica ed ellenistica, spesso provenienti da contesti tombali femminili e legati al passaggio dei defunti nell'aldilà.[60]

Per quanto concerne la pittura tombale, l'animale compare inoltre negli affreschi della tomba della Scimmia di Chiusi e della tomba Golini I di Orvieto. Nel sepolcro chiusino esso è legato ad un arbusto e assiste ai ludi in onore della defunta;[61] nella tomba orvietana è invece arrampicato su una colonna dipinta sulla testata del tramezzo e in apparente contatto visivo con il defunto, quest'ultimo coinvolto in un banchetto di probabile ambientazione oltremondana.[62]

Accanto all'idea che ha visto in questi animali una componente esotica o l'elemento costitutivo di uno spettacolo simposiale,[63] è stato accostato il valore semantico attribuito da Greci ed Etruschi alla scimmia, 'simbolo degli estremi confini della terra',[64] e ai felini, per i quali è stato proposto il ruolo di 'gestori dei confini', nonché una 'funzione tutelare e di accompagnamento nei confronti dei defunti.'[65] In taluni contesti, essi sono stati quindi considerati esseri inferi o semi-divini, in qualche modo connessi a particolari momenti riconducibili alla fase liminare del morto, quali viaggi ultraterreni (tomba Campana, *oinochoe* di Tragliatella), giochi funebri (tomba della Scimmia) e ingresso nell'oltretomba (tombe Stefani e Golini I). La presenza di simili animaletti (leoncini/scimmiette) nella tomba delle Iscrizioni, anch'essi legati ad un elemento vegetale e posizionati (forse non casualmente) accanto ad una falsa porta, potrebbero dunque costituire, anche in questo caso, un richiamo simbolico al passaggio fra i due mondi.[66]

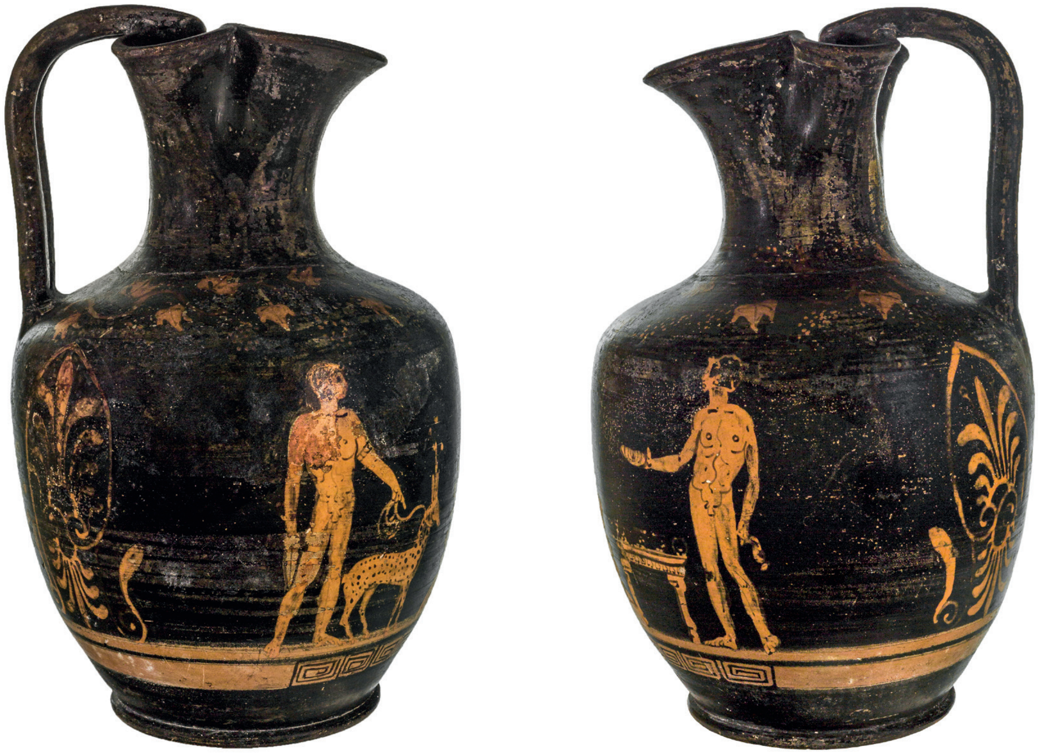
La scena sulla parete di ingresso

Le divergenze tra le riproduzioni delle pitture hanno dato adito a diverse interpretazioni che, come abbiamo visto, hanno individuato nella scena caratteri rituali, ginnici o purificatori.[67] Gli attrezzi di cui è dotato l'efebo sulla sinistra sembrano però avere pochi tratti in comune con i classici manubri da palestra, così come mancherebbero paragoni, nell'ambito della pittura tombale etrusca, con espliciti atti di minzioni o eiaculazioni, qualora si accettasse di escludere il caso della tomba tarquiniese del Topolino.[68]

Viceversa, la nudità integrale del fanciullo e la tenia stretta attorno alla sua fronte costituiscono tratti messi spesso in relazione con la figura del sacrificatore,[69] come dimostra la scena dipinta su una *oinochoe* etrusca a figure rosse, proveniente dalla necropoli dell'Osteria di Vulci e datata alla metà del IV secolo a.C.[70] *(figg. 9-10)*. Nella direzione di un altare convergono due giovani, raffigurati completamente nudi ed imberbi; i diversi attributi della *secespita* e della patera denotano entrambi come officianti del rituale – finalizzato all'uccisione del cervide – mentre le benda che cinge loro il capo va intesa, secondo Simona Rafanelli, quale simbolo delle preliminari operazioni di purificazione.[71]

Parimenti ai giovani sulla *oinochoe*, anche il fanciullo della tomba delle Iscrizioni non appare caratterizzato da peculiari connotazioni sacerdotali, il che porterebbe ad escludere una sua funzione di ministro di culto e ad accogliere invece quella di possibile *màgheiros*, deputato all'uccisione materiale della vittima preposta. Tale qualifica troverebbe peraltro una giustificazione in una cerimonia di natura privata quale sembra essere quella mostrata nel sepolcro in questione, circoscritta cioè ad una eteria raccolta attorno alla celebrazione di Dioniso, divinità dotata di chiara valenza iniziatica. La coincidenza tra la figura del sacrificatore e quella del sacrificante è infatti considerata consueta dei culti non pubblici, nell'ambito dei quali i sacrifici o l'intera cerimonia erano probabilmente effettuati dai parenti del defunto o da semplici servi di rango inferiore, verosimilmente ingaggiati per la circostanza dal gruppo familiare.[72]

Su tali basi, di conseguenza si potrebbero forse considerare gli oggetti nelle mani sinistra e destra



Figg. 9-10. Oinochoe etrusca da Vulci con scena di sacrificio. Roma, ©Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Foto Mauro Benedetti, inv. 63649.

del giovane rispettivamente una vittima sacrificale (pesce) e uno strumento funzionale alla sua uccisione e/o cottura.

Non è tuttavia possibile tentare una interpretazione completa della scena senza soffermarsi sulla seconda figura. L'intraducibilità dell'iscrizione dipinta[73] e la frammentarietà dell'immagine hanno reso ardui i tentativi di stabilirne l'esatta identità, consentendo interpretazioni basate esclusivamente sui suoi attributi. A caratterizzarla maggiormente sono infatti il grande pene semi eretto e il bastone stretto nella mano sinistra, particolari grazie ai quali sono stati riconosciuti una indistinta divinità o un suo simulacro,[74] un sacerdote,[75] un *eidolon*[76] e, come già ricordato, un atleta.[77]

L'evidente autorità e lo scettro ne fanno fuor di dubbio un personaggio importante. I gesti esplicativi mimati dalle sue braccia potrebbero forse qualificarlo come ministro di culto – la mano destra è sollevata e portata in avanti, forse in segno di saluto, mentre l'indice della mano sinistra indicherebbe il punto esatto dove approntare la vittima da immolare – possibilità che tuttavia non troverebbe conferma nell'assenza dei consueti attributi sacerdotali quali il chitone e l'*himation* o, in alcuni casi, il lituo.[78] Tali caratteristiche, unitamente al grande pene fasciato da una tenia, sembrerebbero invece assumere nel contesto un significato simbolico poco attribuibile ad una figura umana e più aduso ad una entità trascendente, in apparenza legata al mondo infero e della fertilità, a cui dedicare l'offerta.

L'usanza di consacrare specie ittiche a divinità ricorreva nei *Volcanalia* romani, durante i quali si bruciavano pesci vivi sull'altare di Vulcano.[79] Il medesimo sacrificio ricorda altresì i rituali in onore dell'antica divinità italica *Portunus*:[80] connesso alla forza rigeneratrice della *Mater Matuta*, il dio è principalmente considerato come protettore del mare, dei naviganti e dei porti (di cui custodisce le chiavi),[81] elementi dalle cui simbologie e valenze religiose è difficile prescindere. È infatti ben noto come le acque rappresentino, nell'immaginario dei popoli antichi, il luogo di transito delle anime dei defunti in viaggio verso l'aldilà, così come gli approdi figurino per antonomasia come i punti di comunicazione tra le due dimensioni. Il fatto che *Portunus* detenga il controllo dei porti indurrebbe quindi a considerarlo come una divinità atta a presiedere i passaggi (allo stesso modo di come *Ianus*, con il quale è spesso associato, è "guardiano delle porte") e quindi in grado di consentire o precludere il transito. In tale ottica, anche

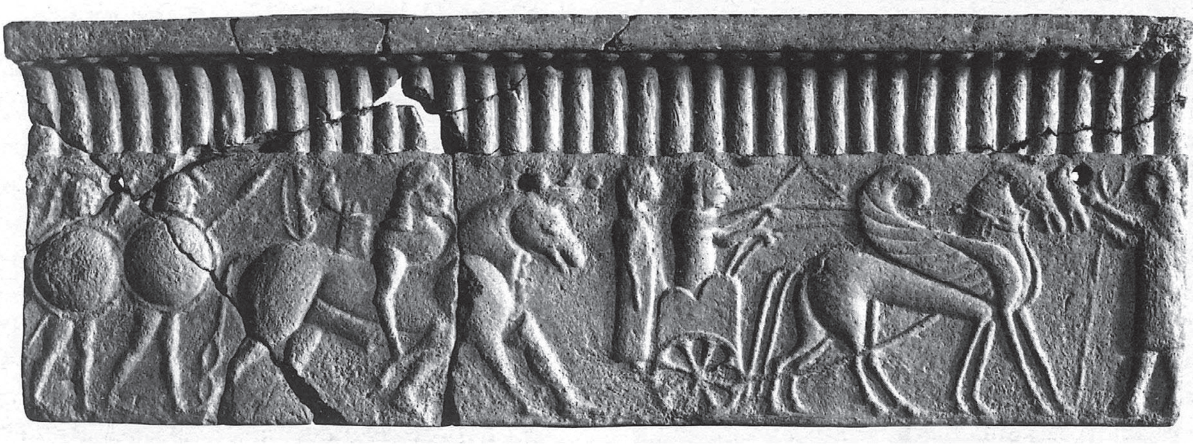


Fig. 11. Lastra di rivestimento dell'edificio A da Acquarossa. Viterbo, Museo Nazionale Etrusco Rocca Albornoz, inv. A1 (da Berlingò 1999, 63).

i pesci a lui immolati potrebbero ricoprire un duplice significato, in quanto funzionali a garantire una tranquilla navigazione e, al contempo, un sicuro esito del viaggio.

Un'altra possibilità, anch'essa da contemplare con cautela, è quella di interpretare il particolare del grande pene, seppur non completamente eretto, in relazione alla caratteristica itifallica dei satiri sdraiati nello spazio frontonale al di sopra della scena, i quali sembrano porre il contesto al di sotto di una "egida" dionisiaca.[82] Il fallo eretto, infatti, oltre a caratterizzare Dioniso e i suoi seguaci, è tratto distintivo di *Hermes*, divinità ctonia in ragione delle sue funzioni psicopompiche e del suo legame con il dio del *thiasos*. Scene dipinte su vasi attici a figure nere mostrano, già durante il VI secolo a.C., libagioni e sacrifici funebri celebrati al cospetto della sua figura itifallica[83] – poiché *Hodios* e *Epitermios* – mentre testimonianze coeve e successive all'affresco analizzato contribuiscono a sottolineare la stretta relazione tra Dioniso/*Fufluns* ed Hermes/*Turms* anche in ambito etrusco.[84] Gli interessanti studi di Chiara Pizzirani,[85] effettuati sui vasi attici rinvenuti presso la necropoli di Valle Trebba (Spina), hanno poi dimostrato come pochi decenni più tardi si registrino, in aria etrusco-padana, sovrapposizioni iconografiche tra Ade e Dioniso – spesso caratterizzati dai medesimi attributi e raffigurati indistintamente come "signori degli inferi" – con l'intermediazione di *Hermes* che, assieme ai satiri, sovente compare come accompagnatore delle anime in qualità di *thuraios* e *strophaios*.

Questa sua funzione è, come noto, simboleggiata dal *kerykeion* araldico che, a ben vedere, presenta caratteristiche non completamente estranee a quelle del bastone impugnato dal personaggio. Benché sempre raffigurato con i consueti serpenti attorcigliati, di esso è possibile scorgere una sorta di "variante" a terminazione biforcuta, simile a quella in questione, nell'ambito di un *funus*/*triumphus* immortalato su una delle lastre attinenti al cosiddetto Edificio A di Acquarossa (terzo quarto del VI secolo a.C.):[86] il bastone figura qui stretto nelle mani del dio-araldo, a sua volta colto nell'atto di accogliere il defunto su un carro, con un gesto di saluto accostabile a quello della tomba delle Iscrizioni *(fig. 11)*. Interessante notare come una persistenza iconografica in tal senso sia ravvisabile su un più tardo cratere a figure rosse da Bettolle (anni finali del V secolo a.C.),[87] sul quale compaiono due *Turms* seduti su un altare e reggenti in mano il particolare caduceo con terminazione "a forca": la doppiezza dell'immagine del dio allude alla sua duplice funzione di accompagnatore delle anime e guardiano del *limes*,

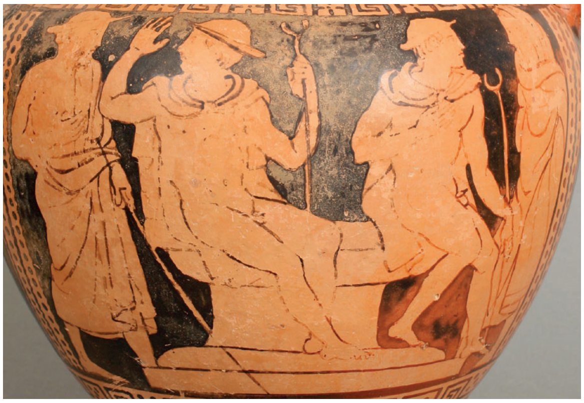


Fig. 12. Cratere etrusco da Bettolle con Hermes/Turms. Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Ex Collezione Passerini, inv. 253094. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione Regionale Musei della Toscana).

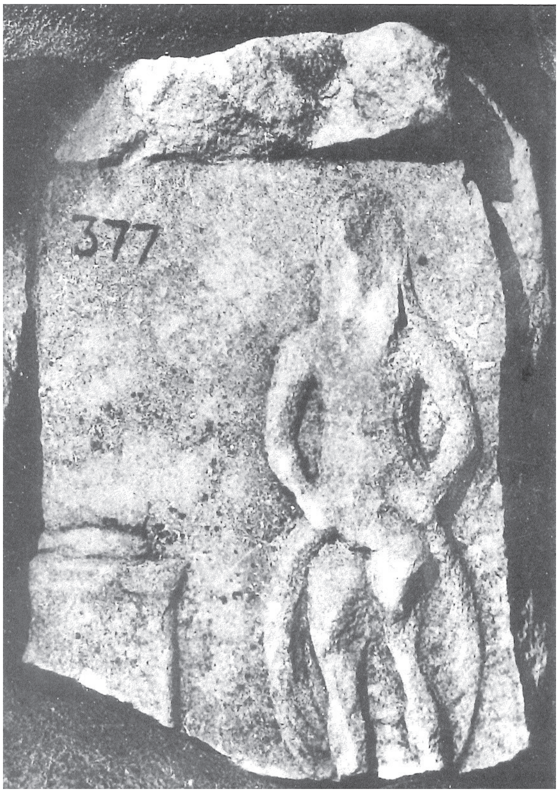


Fig. 13. Stele da Paros con Priapo. Izmir, Archaeological Museum (da Icard, Linant De Bellefonds 2011, pl. 115.2).

come si evince dal gesto di saluto, reso con la mano destra sollevata, che il *Turms* di sinistra rivolge al defunto appena arrivato *(fig. 12)*.

L'epiteto di "protettore delle porte" accomuna inoltre *Hermes* al già citato *Portunus*, divinità con la quale condivide anche la vicinanza al mondo del mare e dei naviganti. Una dimostrazione giunge da una *pelike* attica rinvenuta a *Caere*, poi confluita presso la Collezione Castellani, che mostra una coppia di pescatori affaccendati alla presenza di un *Hermes* barbuto ed itifallico;[88] la medesima relazione è ulteriormente suffragata da notizie di ami, canne e attrezzi da pesca offerti al dio dai naviganti.[89] Non mancano, infine, testimonianze di sacrifici di pesci in suo onore. Nel santuario cretese di *Syme*, la cui dedica al dio è attestata epigraficamente già nel VI secolo a.C., sono state rinvenute lische di pesce bruciate appartenenti a cernie,[90] mentre migliaia di resti attribuibili ad orate, cernie, spigole e triglie provengono dall'area sacra del tempio di età geometrica/tardo arcaica di *Kommos* (Creta), consacrato ad *Hermes*, Poseidone e Artemide.[91]

Non può considerarsi casuale il fatto che simili caratteristiche siano proprie anche di altre divinità legate agli inferi e agli abissi: è il caso di Ecate, posta a guardia dei trivi e delle soglie attraversate dai defunti, alla quale si sacrificavano triglie perché 'potente nel cielo e nel mare',[92] e dell'itifallico Priapo, dio protettore dei pescatori, a cui si immolavano pesci per garantire sicure navigazioni.[93] Quest'ultima prerogativa di Priapo è peraltro immortalata su un'interessante stele frammentaria da Paros, che mostra un pesce su un altare (forse in procinto di essere sacrificato) eretto dinnanzi alla divinità, raffigurata con accanto un tirso ed intenta a svelare esplicitamente il suo membro eretto[94] *(fig. 13)*.

Se l'itifallismo proprio di Priapo ed *Hermes* sottolinea l'appartenenza di questi al circolo dionisiaco, la loro vicinanza al mondo delle acque e della navigazione (resa manifesta dal sacrificio di pesci) riveste interesse ancora maggiore, perché contribuisce a sancire il legame che lega il mare a Dioniso, in quanto dio del vino.

L'assunzione della bevanda di Dioniso, infatti, consente un momentaneo cambiamento di *status*, dato dall'assopimento della ragione e dal risvegliarsi della follia; allo stesso modo affrontare il mare equivale ad attraversare quella dimensione liminare che permette all'uomo di morire e rinascere a nuova vita. L'equivalenza tra mare e vino quali metafore della morte è ampiamente attestata nella pittura funeraria etrusca della fine del VI secolo a.C.[95] Nella tomba della Caccia e della Pesca tale concetto è efficacemente esplicitato dalla celebre scena del tuffo all'interno di un mare gremito di pesci, barche e pescatori, la cui impronta dionisiaca assume l'aspetto dei satiri recumbenti dipinti sul timpano d'ingresso della prima camera. Nella tomba delle Leonesse, infine, pesci e delfini guizzano in un mare posto al di sotto di un banchetto e nelle cui profondità è "immersa" una nicchia (in origine contenente un recipiente con resti umani combusti?), a sottolineare, forse, l'integrazione del defunto nella sua nuova dimensione; con tutta probabilità, il curioso colore scuro che caratterizza le acque va considerato come ulteriore espediente funzionale a sottolineare il parallelismo tra vino e mare. La medesima ambivalenza può ancora una volta essere intravista sul fondo della coeva e celeberrima *kylix* attica di Exechias da Vulci:[96] il mare, popolato da delfini e solcato da una imbarcazione con a bordo Dioniso recumbente, 'diventa vino' (οἴνοπα πόντον)[97] assumendo il colore rosso intenso della coppa.

La complessità del *pantheon* etrusco e le scarse informazioni a riguardo non ci permettono di comprendere in quale misura talune divinità siano state da esso accolte e rivisitate. Allo stesso momento, le loro sovrapposizioni ed interscambiabilità iconografiche e concettuali appaiono manifeste nella produzione figurata greca ed etrusca, forse al punto da suggerire la possibilità di intravedere, nella scena analizzata, un'offerta sacrificale ad una indistinta divinità psicopompa – in qualche modo connessa all'ambiguo mondo del mare e alla sfera dionisiaca cui il defunto appartiene – necessaria affinché il suo viaggio verso l'oltretomba possa conoscere esito positivo.

Considerazioni conclusive

Prima di passare alle conclusioni, è opportuno offrire all'intero quadro narrativo un ultimo sguardo di insieme.

Le tre finte porte appaiono funzionali a delimitare concettualmente le pitture in "comparti": il comparto anteriore, ovvero quello dipinto al di qua delle porte, è ulteriormente diviso dalla porta di ingresso, discrimine tra le scene finora analizzate (a destra) e i funerali aristocratici in onore del defunto (a sinistra), a cui partecipano giovani nudi affiancati da esibizioni di lottatori e pugili alla presenza di un auleta. Il comparto posteriore, che si dipana al di là delle porte, sulle pareti laterali e su quella di fondo, è invece attraversato da due raffigurazioni opposte e parallele: un corteo equestre (a sinistra) e una processione vivacizzata da personaggi ebbri, danzatori e musici (a destra), da considerarsi probabilmente tutti membri della medesima eteria.

Se le osservazioni sinora proposte fossero accolte, la tomba apparirebbe in grado di condensare efficacemente, mediante i suoi affreschi, le fasi di passaggio immaginate quali propedeutiche al transito del defunto nell'aldilà. In tal senso, il comparto anteriore rappresenterebbe la fase preliminare, durante la quale il defunto si disancora dalla dimensione immanente. Viceversa, il comparto posteriore starebbe ad indicare la fase liminare, alludente al cammino che il defunto dovrà intraprendere per oltrepassare la porta sul fondo, varco di accesso alla terza ed ultima fase post-liminare.

L'intera atmosfera è pervasa da una costante ambivalenza: i preparativi per i funerali, evocati dalle esibizioni sportive e dalla probabile allusione ad una *prothesis*, convivono e si fondono con la scena dipinta sulla parete destra, che mostra il presunto proprietario della tomba "non del tutto morto"; sospeso tra le due dimensioni, egli assiste ai giochi sotto forma di *persona*, ma al contempo il suo spirito si accinge a varcare la falsa porta e a congedarsi dai vivi. Allo stesso modo, la scena del sacrificio sembra oscillare fra una cerimonia reale, ovvero quella organizzata dalla famiglia o dall'eteria di appartenenza per rendere l'estremo saluto ad uno dei suoi componenti, ed una surreale, consumatasi in un momento successivo al trapasso e al cospetto della divinità. Si potrebbe dunque pensare ad un collegamento tra le due scene, intendendo la partenza del defunto come immediatamente conseguente alla scena rituale.

Sulla medesima linea di confine si porrebbero anche le altre rappresentazioni, non prive, anch'esse, di ulteriori ambivalenze. I cavalieri sul lato sinistro appaiono difatti reali ed allegorici ad un tempo: parenti ed amici del defunto (identificati dalle iscrizioni) partecipano ad un corteo equestre che pare assumere i consueti connotati del viaggio ultraterreno, come farebbe peraltro pensare il giovane appiedato, colto nell'atto di toccare la *porta inferi*. La stessa ambiguità pervaderebbe i personaggi sul lato destro, impegnati nel *komos* ma ugualmente diretti, come i precedenti, verso la soglia dell'aldilà: in questo modo l'ebbrezza, indotta dal vino, risulterebbe forse non priva, come già ricordato, di notevole pregnanza simbolica, da intendere quindi come condizione necessaria ad instaurare una comunione con Dioniso e, dunque, una rinascita a nuova vita.

Le tre porte, come già affermato da Torelli, giocherebbero perciò un ruolo di assoluta centralità, poiché funzionali a scandire i momenti del viaggio e a permettere al defunto l'accesso progressivo alle varie fasi.

Il significato delle rappresentazioni è lungi dall'essere chiarito e necessita di ulteriori approfondimenti. In tal sede è stato quindi possibile solamente spingersi, sommessamente, nelle direzioni che si ritenevano essere le più verosimili, limitandosi a sottolineare come diversi particolari delle scene prese in esame, così come mostratici sin dalle prime riproduzioni, ricorrano costantemente in rappresentazioni riconducibili ad entità o situazioni in qualche modo connesse ai temi del viaggio negli inferi, della condizione liminare dei morti, del mare e del dionisismo. Nell'ambio di alcune di esse si potrebbero forse riconoscere gli enigmatici personaggi della tomba delle Iscrizioni.

Note

[*] Uno studio completo sulla tomba è stato oggetto di una tesi di specializzazione in Beni Archeologici realizzata dallo scrivente dal titolo *La tomba delle Iscrizioni di Tarquinia* (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", a.a. 2017/2018), della quale viene qui presentato un estratto. Desidero ringraziare i miei relatori, proff. Paolo Brocato e Giuseppina Gadaleta, per i loro preziosi consigli e suggerimenti.

[1] Gli appellativi precedenti, ora non più utilizzati, sono menzionati in La Valle 1913, 143; *CIE*, 194.

[2] Per una bibliografia generale sulla tomba e sulla sua scoperta cfr. Markussen 1993, 169-170.

[3] A riguardo cfr. Bruni 1986, 82-85, n. 34, tav. XXIX, con bibl. prec.

[4] A pochi anni di distanza dagli apografi realizzati al momento della scoperta (Von Stackelberg/Kestner 1827, tavv. XX-XXVI) seguono gli acquerelli realizzati da Henri Labrouste, comparsi per la prima volta in Micali 1832, tav. LXVII. Ulteriori antigrafi saranno poi realizzati da Carlo Ruspi tra il 1831 e il 1837, ora conservati presso l'Istituto Archeologico Germanico di Roma (cfr. Buranelli 1986, 21-25; Weber-Lehmann 1986, 13-20; Blanck/Weber-Lehmann 1987, 61-73; Steingräber 2000, 106-109, figg. 18-34) e, dieci anni dopo, da Elizabeth Caroline Hamilton Gray (Hamilton Gray 1843, 176-188). Ai primi anni del Novecento appartengono infine gli acquerelli di Alessandro Morani (a riguardo cfr. Moltesen/Weber-Lehmann 1991; Marzullo 2016, 168-173; Capoferro/Renzetti 2017) e le fotografie di Romoaldo Moscioni (cfr. Steingräber 1985a, 320).

[5] Cfr. Camporeale 1968, 34-53; Cristofani 1976, 2-10; Steingräber 1985a, 320; 2014, 419.

[6] Peculiarità osservabile solamente nelle tombe con Porte e Felini (cfr. Steingräber 1985a, 340, n. 101) e della Fustigazione (cfr. Steingräber 1985a, 312-313, n. 67).

[7] Per le iscrizioni si rimanda a *CIE* 5336-5353; *ET*, Ta 7.13-7.29; Tarabella 2005, 200-201, 302, 402, 423, 535, 590.

[8] Cfr. Colonna 1973, 548; Moltesen/Weber-Lehmann 1991, 104. Si fa riferimento all'operato di ignoti tombaroli, responsabili del distacco di una porzione di intonaco della parete destra e del conseguente danneggiamento delle scene dipinte.

[9] Sulla storia delle ricerche e delle scoperte avvenute a Tarquinia cfr. Pallottino 1937; Roncalli 1985, 28-32; Steingräber 1985b, 21-27; Bagnasco Gianni 2011, 240-255.

[10] Cfr. nota 4.

[11] Kestner 1829, 101-120.

[12] Thiersch 1827, 413-418; Raoul-Rochette 1828, 3-15, 80-91 (i contributi di entrambi gli studiosi precedono quello di Kestner. La mancata edizione del volume *Unedierte Gräber von Corneto*, che avrebbe dovuto contenere la relazione sulla scoperta della tomba, spinse Kestner a pubblicarla sugli *Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica* due anni dopo); Micali 1832, 113-116; Campanari 1838, 20-42; *Mus. Greg.* 1842, XCII; Hamilton Gray 1843, 176-188; Gell 1846, 217-220; Dennis 1848, 364-368; Canina 1849, 62; Dasti 1878, 335-336; Helbig 1899, 399-400; Von Stryk 1910, 61-65; La Valle 1913, 84-86; Poulsen 1922, 14-16, 19-20; 1927, 166-168; Avakian 1935, 186-200; *CIE*, 194-196; Pallottino 1937, 26, 316-319; Mansuelli 1967, 66; Markussen 1979, 114, n. 85; Weber-Lehmann 1982, n. 30; Jannot 1984, 363; Steingräber 1985a, 319-320, n. 74; Weber-Lehmann 1985, 39-40; Blanck/Weber-Lehmann 1987, 61-73; Moltesen/Weber-Lehmann 1991, 101-104; Massa-Pairault 1993, 258-266.

[13] Cfr. nota 4.

[14] Da notare come Ruspi abbia anche fantasiosamente riprodotto la linea in primo piano, rendendone le estremità simili ai sostegni dipinti dei frontoni tombali tarquiniesi (cfr. Steingräber 2006, 66, tipo 3).

[15] Cfr. Kestner 1829, 107.

[16] Kestner 1829, 107 (la considera genericamente un "luogo da sedere"); Campanari 1838, 29; *Mus. Greg.* XCI (letto); Hamilton Gray 1843, 181; Dennis 1848, 366; Poulsen 1922, 19 (divano); Jannot 1984, 363 (propende per l'individuazione di un materasso poggiato per terra. Il banchetto si svolgerebbe inoltre all'aperto, data la presenza dell'alberello sulla sinistra); Steingräber 1985a, 319 (sedile); Weber-Lehmann 1985, 40 (*kline*).

[17] I lucidi di Ruspi sono anche i primi a segnalare come "bianchi-grigi" i capelli del personaggio (così anche in Morani ma non in Thürmer), che viene per questo successivamente considerato un anziano.

[18] Il pesce è raffigurato su entrambe le riproduzioni, ma in quelle di Thürmer appare adagiato su una piccola patera. La presenza della fiamma, non certa e riscontrabile solo sulle copie di Ruspi, è indicata dall'annotazione "fuoco rosso" dell'artista, particolare che potrebbe indurre a ritenere l'altare una graticola.

[19] Sull'ipotesi del sacrificio Cfr. Thiersch 1827, 414; Raoul-Rochette 1828, 13; Campanari 1838, 22; Hamilton Gray 1843, 179; Dennis 1848, 367; Dasti 1878, 336; Pallottino 1937, 318; Massa-Pairault 1993, 258-266; Torelli 1997b, 130; Colonna 2016, 130, nota 50. In tal senso, la fascia legata attorno al pene della figura virile rappresenterebbe un simbolo iniziatico (Raoul-Rochette 1828, 13) o rituale (Brandt 2015, 130). Sulla possibilità del banchetto funebre cfr. *Mus. Greg.* 1842, XCII.

[20] Cfr. Gell 1846, 220; Von Stryk 1910, 64; La Valle 1913, 84; Poulsen 1927, 167; Thuillier 1997, 378-381. Quest'ultimo riconosce nel bastone impugnato dal personaggio una lancia/giavellotto e rimanda la fascia legata al pene alla pratica dell'infibulazione, propria degli atleti.

[21] *CIE*, 196. Cfr. anche Moltesen/Weber-Lehmann 1991, 104.

[22] Brandt 2015, 130-131.

[23] Torelli 1997b, 122-151.

[24] Cfr. Pallottino 1985, 8-14; Torelli 1997b, 131; 1999, 147-161; 2002, 45-61.

[25] Torelli 1997b, 130.

[26] Steingräber 2006, 100-101.

[27] Fiorini 2007, 131-132.

[28] Cousin 2016, 173-174.

[29] Cfr. nota 16.

[30] '…the man in a red robe…and with the double diadem appears to be the principal personage of the chamber, so that the tomb may have been raised in his honour' (Gell 1846, 219, 221).

[31] 'On the other side of the painted door on this wall is a bearded figure in red *pallium*, and with a pair of chaplets round his head, who from his attitude appears to represent some one in authority' (Dennis 1848, 366).

[32] Da notare come il personaggio venga anche identificato con prenome e gentilizio *Ve--(-)u Ạniies* (*CIE* 5337, *ET*, Ta 7.14). Il secondo elemento onomastico va probabilmente inteso come variante di *Anies*, "di Anio", da confrontare con il gentilizio latino *An*(*n*)*ius* (Pittau 2014, 53).

[33] Sulla tomba dei Giocolieri cfr. in generale Steingräber 1985a, 315-316, n. 70; Roncalli 2005, 407-423.

[34] Sulla tomba degli Auguri cfr. in generale Steingräber 1985a, 289, n. 42; Rizzo 1989, 136-137, con bibl. prec.

[35] Sul *diphros* nell'iconografia etrusca e romana cfr. Steingräber 1979, 36-37, 107-109, 158-161; Von Schäfer 1989.

[36] Di questo parere Rizzo 1989, 139-140; Torelli 1997b, 126; 1999, 147-148; Naso 2005, 27-28; Steingräber 2006, 93, 95; Brocato 2008, 80; Brandt 2015, 119. *Contra* Roncalli 2005, 418-419. L'identificazione del personaggio della tomba degli Auguri rimane comunque controversa, data la presenza dell'iscrizione *tevarath*, "giudice di gara", che lo accompagna (*CIE* 5331, 5332; *ET*, Ta 7.7, 7.8).

[37] Le analogie potrebbero essere suffragate dal fatto che gli affreschi di ognuna di queste tombe sono stati

ascritti alla medesima cerchia di pittori. A tal proposito cfr. nota 5.

[38] L'identificazione del defunto è ancora oggetto di dibattito. A tal proposito Cfr. nota 73.

[39] Sul significato della falsa porta nella pittura tombale etrusca cfr. Tasso 2013 (in particolare 46-50), con bibl. prec.

[40] Si vedano anche le tombe 5591, Baccanti e Cardarelli di Tarquinia e la tomba della Scimmia di Chiusi.

[41] Polyb., 6, 53.

[42] Hertz 1907, 48-137.

[43] Van Gennep 1909 (1985), 127-143.

[44] Sui riti di passaggio nei rituali funerari si veda anche Laneri 2011, in particolare 11-20, 52-59, 89-114; Lubtchansky 2014, 243-253; Brandt 2015, 105-183; Cerchiai/Menichetti 2017, 1-20.

[45] Hertz 1978, 44.

[46] Cfr. nota 16. Un simposio in onore del defunto spiegherebbe la presenza dell'inserviente con rami di alloro (pianta spesso presente nelle scene di banchetto), ben inserendosi, altresì, in un contesto di giochi e cortei funebri.

[47] Un'analoga questione ha riguardato l'interpretazione del maestoso letto con cuscini dipinto sulla parete di fondo della tomba del Letto Funebre di Tarquinia. Dapprima considerata un'anomala scena di *prothesis*, in essa è stato poi riconosciuto un *lectisternium* in onore dei Dioscuri, per via della presenza degli attributi riconducibili ai divini gemelli, quali i copricapi conici e le clamidi (cfr. Scala 1997, con bibl. prec.). Nel caso della tomba delle Iscrizioni, l'assenza di questi ultimi potrebbe invece far pensare ad una esposizione aniconica dei due defunti proprietari della tomba (coniugi?).

[48] Nell'ambito del rituale della *prothesis* è noto l'utilizzo di ramoscelli d'alloro, che si era soliti immergere in bacini d'acqua lustrale e poi spruzzare a scopo purificatorio. Già a partire dall'VIII secolo a.C., simili raffigurazioni su vasi attici mostrano lamentatrici nell'azione di agitare per aria piante aromatiche (cfr. Mirto 2007, 58-65).

[49] Jannot 1984, 363. Cfr. nota 16.

[50] Agli elementi vegetali sono state legate precise implicazioni escatologiche e sepolcrali. Sul simbolismo delle piante nella pittura etrusca cfr. Stangl 1975; Adam 1990, 143-150; Zanoni 1998; Fontaine 2009, 373-378, Jannot 2009, 81-86. Sul significato degli alberi quali elementi di confine dei riti di passaggio nel periodo *post mortem* cfr. Rouveret 1988, 203-216.

[51] Cfr. nota 15.

[52] Torelli 2002, 54.

[53] Brocato 2008, 79.

[54] Sul significato degli uccelli acquatici cfr. Brocato 2012, 133-147; su quello del mare e delle creature marine nel mondo etrusco cfr. Boosen 1986; Pizzirani 2014a, 71-79.

[55] Szilágyi 1972, 113.

[56] Torelli 1997c, 13-51; Cupitò 2003, 91-118.

[57] Fugazzola Delpino 1984, 167-168; Torelli 1997c, 36, n. 25.

[58] Von Eles 2002, 235-272.

[59] Menichetti 1992, 21.

[60] Ambrosini 2002, 316-317.

[61] Sulla tomba della Scimmia cfr. Maggiani 2015, 50-52, con bibl. prec.

[62] Vaccaro 2012, 101-106.

[63] Bonacelli 1932, 342-382; Massa-Pairault 1983, 21; Feruglio 1999, 158.

[64] Pizzirani 2014b, 63. Cfr. anche Vaccaro 2012, 105.

[65] Brocato 2009, 131-132.

[66] Sul tema del viaggio negli inferi nel mondo etrusco cfr. Steiner 2004.

[67] Cfr. note 20, 21, 22.

[68] Sulla parete sinistra della tomba è dipinto un fallo alato, da cui promana una pennellata di colore scuro, interpretata come un possibile spruzzo di sperma (cfr. Moltesen/Weber-Lehmann 1991, 104). Sulla Tomba del Topolino cfr. in generale Steingräber 1985a, 352-353, n. 119.

[69] Cfr. Donati/Rafanelli 2004, 165.

[70] Cfr. Donati/Rafanelli 2004, 148, n. 76.

[71] Rafanelli 2010, 46.

[72] Cfr. Donati/Rafanelli 2004, 169-170.

[73] Il *titulus civesanamatvesicalesece* : *evrasclesvasfesthichvacha* (*CIE* 5336) corre al di sopra della scena, è curvato verso il basso, dipinto in direzione sinistrorsa e in *scriptio continua*. I tentativi volti alla sua traduzione hanno riguardato la sola prima parte, nella quale è stato possibile riconoscere, seppur con le dovute riserve (cfr. *CIE*, 197-198, che fa riferimento alla difficoltà nel decifrare talune lettere), il termine *Matves*, menzionato anche nell'iscrizione *Larth Matves* che identifica l'ultimo danzatore sulla parete destra (*CIE* 5342, *ET*, Ta 7.19). Giovanni Colonna ha proposto la lettura *ci vesana matvesi cale sece*, '*Cale* ha offerto tre *vesana* a *Matves*', riconoscendo in *Cale* il giovane sacrificante, nonché servo del *Larth* impegnato nel *komos*, che offre pesci all'*eidolon* del progenitore *Matve* (Colonna 1988, nota 25, poi ripresa in Colonna 2016, nota 50). Di contro, Helmut Rix ha ipotizzato la divisione *cives ana matves ica lesece* (*ET*, Ta 7.13), recentemente interpretata da Massimo Pittau come '(tomba) del cittadino An(n)io Matone; costui scelse' (Pittau 2013, 474, n. 442). Interessante si rivela, poi, la lettura di Françoise-Hélène Massa-Pairault *civesana matvesi cales ece*, 'Ceci est la *civesana* sous le magistère de *Matve*' (Massa-Pairault 1993, 266, nota 41), che individua in *Matvesi* una forma di datazione eponima e in *civesana*, forse derivante dalla medesima radice di *civis*, il fondamento religioso dell'eteria, un *conventiculum civium* riunito sotto il "magistero" di *Matves*, ceppo dominante delle varie *gentes*. Nel 2011 è stata poi la volta di Carlo D'Adamo, che ha proposto *ci vesana matves ica lesece*, '*Matves* ha così pagato tre *vesana*' (D'Adamo 2011, 181-192). La presenza del gentilizio ha indotto a ritenere *Larth*, o un altro componente della stessa famiglia, il defunto cui le cerimonie sono destinate, ma la discordanza tra le traduzioni (a volte *Matves* compare come sacrificatore, altre volte come destinatario delle offerte) non ha permesso di giungere, allo stato attuale, ad una soluzione univoca e condivisa.

[74] Thiersch 1827, 414; Dennis 1848, 367; Deecke/Müller 1877, 263; Pallottino 1937, 318; Steingräber 1985a, 319.

[75] Cfr. Raoul-Rochette 1828, 13; Campanari 1838, 22; Hamilton Gray 1843, 179; Dasti 1878, 336.

[76] Colonna 2016, 130, nota 50 (cfr. nota 73). Dello stesso avviso Cousin 2016, nota 5.

[77] Cfr. nota 20.

[78] Cfr. a riguardo Donati/Rafanelli 2004, 166-167.

[79] Varro, *Ling*. 6.20.

[80] Festus, *Gloss. Lat*. 56.

[81] *Portunus […], deus por[tuum porta]rumque praeses* (Varro, *Schol. Verg. Aen*. 5.241).

[82] Sul dionisismo nella pittura tombale etrusca cfr. Cerchiai 2008, 439-447, con bibl. prec.

[83] Tra i numerosi esempi, cfr. almeno: Londra, British Museum, inv. B362. Cratere a colonnette, 520-510 a.C.

(Siebert 1990, n. 118, pl. 210); Francoforte, Museo Archeologico Nazionale, inv. B306. *Oinochoe*, Pittore di Atena, 500-490 a.C. (Deppert 1964, 32, taf. 39, 1-2).

[84] Il capro, ad esempio, animale notoriamente sacro ad *Hermes*, sembra accomunare sacrifici destinati sia a *Turms* che a *Fufluns* e raffigurati rispettivamente su uno scarabeo (Copenhagen, Museo Nazionale, inv. 2267. Cfr. Harari 1997, n. 8) e su uno specchio bronzeo da *Praeneste* (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 646. Cfr. Donati/Rafanelli 2004, 152-153, n. 127), databili entrambi alla fine del VI secolo a.C. Nel primo caso, l'animale è tenuto dal dio psicopompo per le zampe posteriori, mentre nel secondo è condotto da un satiro verso un altare e al cospetto di una figura barbuta e statuaria, verosimilmente riconoscibile come Dioniso.

[85] Pizzirani 2010, 47-69, con bibl. prec.

[86] Cfr. Berlingò 1999, 64, con bibl. prec.

[87] Cfr. Gilotta 2010, 105-115; Bonamici 2014, 49.

[88] Schneider 1879, 25-29, taf. 3.

[89] *Anth. Pal.* 6.5, 6.23, 6.27, 6.28, 6.29.

[90] Cfr. Rose 2000, 524-525, con bibl. prec.

[91] Cfr. Theodoropoulou 2013, 214, con bibl. prec.

[92] Hes., *Theog.* 427; Ath., 7.325a.

[93] *Anth. Pal.* 10.9, 10.10, 10.14, 10.16.

[94] Izmir, Archaeological Museum, inv. 377 (cfr. Icard/Linant De Bellefonds 2011, 380, pl. 115.2, con bibl. prec.).

[95] Cfr. Pizzirani 2014a, 71-79, con bibl. prec.

[96] Monaco, Antikensammlungen, inv. 2044 (Gasparri/Veneri 1986, n. 788).

[97] Hom., *Hymn. Dion.* 7.

BIBLIOGRAFIA

Adam, A.M. 1990, Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque, *Ktema* 15, 143-150.

Ambrosini, L. 2002, Thymiateria *etruschi in bronzo di età tardo classica, alto e medio ellenistica*, Roma.

Avakian, G. 1935, Rilievi inediti di monumenti etruschi e romani, *EphemDac* 6, 129-203.

Bagnasco Gianni, G. 2011, Tarquinia, in G. Nenci/G. Vallet (eds.), *Bibliografia Topografica* 20, Pisa/Roma/Napoli, 237-316.

Berlingò, I. 1999, Lastra di rinvenimento con *triumphus*, tipo A, in A. Emiliozzi (ed.), *Carri da guerra e principi etruschi*. Catalogo della Mostra (Viterbo, 24 maggio-31 gennaio 1998; Roma 27 maggio-4 luglio 1999), Roma, 64.

Blanck, H./C. Weber-Lehmann 1987 (eds.), *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mainz am Rhein.

Boitani, F. 1986 (ed.), I lucidi di Carlo Ruspi, in *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall'archivio dell'Istituto Archeologico Germanico*. Catalogo della mostra (Roma, Istituto Archeologico Germanico, novembre-febbraio 1986; Tarquinia, Museo Nazionale, aprile-settembre 1986), Roma.

Bonacelli, B. 1932, La scimmia in Etruria, *StEtr* 6, 342-382.

Bonamici, M. 2014, Il "viaggio" verso l'aldilà, in Sassatelli/Russo Tagliente 2014, 45-51.

Boosen, M. 1986, *Etruskische Meeresmischwesen. Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung*, Roma.

Brandt, J.R. 2015, Passage to the Underworld. Continuity or Change in Etruscan Funerary Ideology and Practices (6th-2nd Century BC)?, in J.R. Brandt/M. Prusac/H. Roland (eds.), *Death and Changing Rituals. Function and meaning in ancient funerary practies*, Oxford, 105-183.

Brocato, P. 2008, Osservazione sulla tomba delle Anatre a Veio e sulla più antica ideologia religiosa etrusca, *Ocnus* 16, 69-106.

Brocato, P. 2009, La tomba delle Pantere di Tarquinia, *Ostraka* 18, 1, 119-139.

Brocato, P. 2012, *La tomba delle Anatre di Veio*, Arcavacata di Rende.

Bruni, S. 1986, *I lastroni a scala nel Museo di Tarquinia*, Roma.

Buranelli, F. 1986, Carlo Ruspi 'Artista-Archeologo', in Boitani 1986, 21-25.

Campanari, S. 1838, *Pitture delle tombe tarquiniesi*, Roma.

Camporeale, G. 1968, Pittori arcaici a Tarquinia, *RM* 75, 34-53.

Canina, L. 1849, *L'antica Etruria marittima*, Roma.

Capoferro, A./R. Renzetti 2017 (eds.), *L'Etruria di Alessandro Morani, riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma*. Catalogo della Mostra (5 dicembre 2017-4 febbraio 2018), Firenze.

Cerchiai, L. 2008, Riflessioni sull'immaginario dionisiaco nella pittura tombale etrusca di età arcaica, in S. Estienne (ed.), *Image et réligion dans l'antiquité gréco-romaine*. Actes du colloque de Rome (11-13 décembre 2003), Napoli, 439-447.

Cerchiai, L./M. Menichetti 2017, La messa in scena della morte nell'immaginario della pittura tombale tarquiniese di età arcaica, *Otium* 3, 1-20.

CIE = E. Sitting, *Corpus Inscriptionum Etruscarum (Tit. 5327-5606)*, 2, 1, 3, Lipsiae 1936.

Colonna, G. 1973, Notiziario. Tarquinia, *StEtr* 41, 548-550.

Colonna, G. 1988, L'iscrizione etrusca del Piombo di Linguadoca, *ScAnt* 2, 547-555.

Colonna, G. 2016, La scrittura e la tomba: il caso dell'Etruria arcaica, in Haack 2016, 125-138.

Cousin, C. 2016, Typologie et fonction des didascalies dans l'imagerie funéraire étrusque, in Haack 2016, 171-198.

Cristofani, M. 1976, Storia dell'arte e acculturazione. Le pitture tombali arcaiche di Tarquinia, *Prospettiva* 7, 2-10.

Cupitò, M. 2003, Il sistema figurativo del Carrello di Bisenzio: iconografia del potere aristocratico e del *kosmos* socio-politico protourbano, *Antenor* 4, 91-118.

D'Adamo, C. 2011, *Disavventure dell'archeologia. I comunisti delle terremare*, Bologna.

Dasti, L. 1878, *Notizie storico archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Roma.

Deecke, W./K.D. Müller 1877, *Die Etrusker*, Stuttgart.

Dennis, G. 1848, *Cities and Cemeteries of Etruria*, I, London.

Deppert, K. 1964, *CVA Deutschland* 25, *Frankfurt am Main*, 1, München.

Donati, L./S. Rafanelli 2004, Il sacrificio nel mondo etrusco, *ThesCRA* I, 136-182.

ET = H. Rix, *Etruskische Texte. Editio Minor* II, Tübingen 1991.

Feruglio, A.E. 1999, Necropoli del territorio. Le tombe Golini I e II in località Settecamini, in P. Bruschetti/A.E. Feruglio (eds.), *Todi-Orvieto. Interventi per il consolidamento e il restauro delle strutture di interesse archeologico*, Perugia, 155-171.

Fiorini, L. 2007, Immaginario della tomba. Retaggi arcaici e soluzioni ellenistiche nella pittura funeraria di Tarquinia, *Ostraka* 16, 1, 131-147.

Fontaine, P. 2009, Plantes et nature dans la peinture funéraire étrusque. Observations à propos de la Tombe de la chasse et de la pêche à Tarquinia, in S. Bruni (ed.), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Roma-Pisa, 373-378.

Fugazzola Delpino, M.A. 1984, *La cultura villanoviana. Guida ai materiali della prima età del ferro nel Museo di Villa Giulia*, Roma.

Gasparri C./A. Veneri 1986, Dionysos, *LIMC* III, 414-514.

Gell, W. 1846, *The Topography of Rome and its Vicinity*, London.

Gilotta, F. 2010, A Journey to Hades with *Turms Aitas*, in L. B. van der Meer (ed.), *Material Aspects of Etruscan Religion*. Atti del Convegno di Studi (Leiden, 28-30 maggio 2008), Leiden-Paris-Walpole, 105-115.

Haack, M.L. 2016 (ed.), *L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphie et nécropoles á l'époque préromaine*. Rencontres internationales (Roma, 5-7 marzo 2009), Roma.

Hamilton Gray, E.C. 1843, *Tour to the sepulchres of Etruria, in 1839*, London.

Harari, M. 1997, s.v. Turms, *LIMC* VIII, 98-111.

Helbig, W. 1899, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* II, Leipzig.

Hertz, R. 1907, Contibution à une étude sur la representation collective de la morte, *L'Année Sociologique* 10, 48-137.

Icard, N./A. Linant De Bellefonds 2011, s.v. Pêche. La pêche dans le monde grec et romain, *ThesCRA* VI, 379-387.

Jannot, J.R. 1984, *Les Reliefs Archaiques De Chiusi. Collection de l'École Française de Rome*, Rome.

Jannot, J.R. 2009, The Lotus, Poppy and other Plants in Etruscan Funerary Contexts, in J. Swaddling/P. Perkins (eds.), *Etruscan by Definition: The Cultural, Religional and Personal Identity of the Etruscan. Papers in Honour of Sybille Haynes* (Research Publication 173), London-British Museum, 81-86.

Kestner, A. 1829, Tombe di Tarquinia. Rapporto del consiglier Kestner intorno le pitture antiche di Tarquinia scoperte nel 1827, con un cenno di quelle scoperte in Chiusi, *AdI* 1.2, 101-120.

Laneri, N. 2011, *Archeologia della morte*, Roma.

La Valle, E. 1913, *Corneto monumentale e la necropoli etrusca tarquiniese*, Tarquinia.

Lubtchansky, N. 2014, Van Gennep et les Étrusques. Rites de séparation, de marge et d'agrégation en histoire de l'art, in D. Frère/L. Hugot (eds.), *Étrusques, 'Les plus heureux des hommes'*. Études offertes au professeur Jean-René Jannot, Rennes, 243-253.

Maggiani, A. 2015, La tomba della Scimmia, in M. Salvini/G. Paolucci/P. Pallecchi (eds.), *La tomba del Colle nella passeggiata archeologica a Chiusi*. Catalogo della Mostra (Chiusi, Museo Nazionale Etrusco, 21 marzo - 31 dicembre 2015), Roma, 50-52.

Mansuelli, G.A. 1976, Le sens archtectural dans les peintures des tombes taquiniennes avant l'époque hellénistique, *RA*, 41-74.

Markussen, E.P. 1979, *Painted Tombs in Etruria. A Bibliography*, Odense.

Markussen, E.P. 1993, *Painted Tombs in Etruria. A Catalogue*, Roma.

Marzullo, M. 2016, *Grotte Cornetane. Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte di Tarquinia*, Milano.

Massa-Pairault, F.H. 1983, Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto, *DialA* 1.2, 19-42.

Massa-Pairault, F.H. 1993, Aspects idéologiques des ludi, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*. Actes de la Table Ronde de Rome (Rome, 3-4 mai 1991), École Française de Rome, 247-279.

Menichetti, M. 1992, L'*oinochoe* di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria, *Ostraka* 1, 7-30.

Micali, G. 1832, *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani raccolti*, Firenze.

Mirto, M.S. 2007, *La morte nel mondo greco: da Omero all'età classica*, Roma.

Moltesen, M./C. Weber-Lehmann 1991, *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen*, Ny Carlsberg Glyptotek.

Mus. Greg. = F.S. Massimo (ed.), *Musei Etrusci quod Gregorius XVI Pon. Max. in aedibus Vaticanis constituit monimenta linearis picturae exemplis expressa et in utilitatem studiosorum antiquitatum et bonarum artium publici iuris facta*, Città del Vaticano 1842.

Naso, A. 2005, *La pittura etrusca. Guida breve*, Roma.

Pallottino, M. 1937, Tarquinia, *MonAnt* 36, 1-620.

Pallottino, M. 1985, Introduzione, in Steingräber 1985a, 8-14.

Pittau, M. 2013, *600 iscrizioni etrusche tradotte e commentate*, Dublino.

Pittau, M. 2014, *Dizionario della lingua etrusca*, Dublino.

Pizzirani, C. 2010, Identità iconografiche tra Dioniso e Ade in Etruria, *Hesperia* 26, 47-69.

Pizzirani, C. 2014a, Il mare nell'immaginario funebre degli Etruschi, in Sassatelli/Russo Tagliente 2014, 71-79.

Pizzirani, C. 2014b, Verso una nuova lettura ermeneutica della tomba Golini I e della pittura funeraria orvietana, *StEtr* 77, 53-89.

Poulsen, F. 1922, *Etruscan Tomb Painting. Their subjects and significance*, Oxford.

Poulsen, F. 1927, *Das Helbig Museum der Ny Carlsberg Glyptothek. Beschreibung der Etruskischen Sammlung*, Copenhagen.

Rafanelli, S. 2010, La religione etrusca in età ellenistica. Rituale e iconografia fra tradizione e contaminazioni, *Bollettino di Archeologia on-line* 1, 44-53.

Raoul-Rochette, D. 1828, Sur des grottes sépulcrales étrusques récemment découvertes près de Corneto, l'ancienne Tarquinium, *JSav*, janvier-février, 3-15, 80-91.

Rizzo, A.M. 1989 (ed.), *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*. Catalogo della Mostra (Roma, Museo Etrusco di Villa Giulia, 7 giugno-31 dicembre 1989), Roma.

Roncalli, F. 1985, Storia delle scoperte e della ricerca, in Steingräber 1985a, 28-32.

Roncalli, F. 2005, La tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una proposta di lettura, in B. Adembri (ed.), Aeimnestos. *Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, Firenze, 407-423.

Rose, M.J. 2000, The fish remains, in J.W. Shaw/M.C. Shaw (eds.), *Kommos* IV. *The Greek sanctuary*, Princeton, 495-560.

Rouveret, A. 1988, Espace sacré/espace pictural: Une hypothèse sur quelques peintures archaiques de Tarquinia, *AIONArch* 10, 203-216.

Sassatelli, G./A. Russo Tagliente 2014 (eds.), *Il viaggio oltre la vita. Gli Etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale*. Catalogo della Mostra (Bologna, Palazzo Pepoli, 25 ottobre 2014 - 22 febbraio 2015), Bologna.

Scala, N. 1997, La tomba del Letto Funebre di Tarquinia: un tentativo di interpretazione, *Prospettiva* 85, 46-52.

Schneider, R. 1879, Fischerbilder, *Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn* 3, 25-29.

Siebert, G. 1990, s.v. Hermes, *LIMC* V, 285-387.

Stangl, M. 1975, *Die Pflanzendarstellungen in der etruskischen Wandmalerei*, Graz.

Steiner, D. 2004, *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern. Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung*, München.

Steingräber, S. 1979, *Etruskische Möbel*, Roma.

Steingräber, S. 1985a (ed.), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.

Steingräber, S. 1985b, Tarquinia. Topografia, Storia e Arte, in Steingräber 1985a, 21-27.

Steingräber, S. 2000 (ed.), *Investing in the Afterlife. Royal and Aristocratic Tombs in Ancient Etruria, Southern Italy, Macedonia and Thrace*. Exhibition Catalogue. University of Tokyo Museum, Tokyo.

Steingräber, S. 2006, *Affreschi etruschi. Dal periodo geometrico all'ellenismo*, San Giovanni Lupatoto.

Steingräber, S. 2014, Pittori, botteghe e committenti nell'ambito della pittura funeraria e parietale etrusca tra VI e V sec. a.C., in G.M. Della Fina (ed.), *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.* Atti del XXI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria (Orvieto, 13-15 dicembre 2013), Roma, 413-432.

Szilágyi, J.G. 1972, Vases plastiques étrusques en forme de singe, *RA* 1, 111-126.

Tarabella, M.M. 2005, *Prosopographia Etrusca*, Roma.

Tasso, A. 2013, *Pylai Aidao*. Un percorso iconografico e letterario sulla diffusione del tema delle Porte dell'Ade da Oriente a Occidente, Oxford.

Theodoropoulou, T. 2013, The sea in the temple? Shells, fish and corals from the sanctuary of the ancient town of Kythnos and other marine stories of cult, in G. Ekroth/J. Wallesten (eds.), *Bones, Behaviour and Belief: The Zooarchaeological Evidence as a Source for Ritual Practice in Ancient Greece and Beyond*, Stockholm, 197-222.

Thiersch, F.W. 1827, Über die neuentdeckten Gemälde in den Gräbern von Tarquinii, *Morgenblatt für gebildete Stände Kunstblatt* 8, 413-418.

Thuillier, J.P. 1997, Dieux grecs et jeux étrusques, in F. Gaultier/D. Briquel (eds.), *Les plus religieux des hommes. État de la recherché sur la religion étrusque*. Actes du Colloque International (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992), Paris, 373-390.

Torelli, M. 1997a, *Il rito, il rango, l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano.

Torelli, M. 1997b, "*Limina Averni*". Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica, in Torelli 1997a, 122-151.

Torelli, M. 1997c, Rango e ritualità nell'iconografia italica più antica, in Torelli 1997a, 13-51.

Torelli, M. 1999, *Funera Etrusca*. Reality and Representation in Archaic Tarquinian Painting, in B. Bergmann/C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*. Proceedings of the Symposium (Washington, National Gallery of Arts, 10-11 May 1996), Washington, 147-161.

Torelli, M. 2002, Ideologia e paesaggi della morte in Etruria tra arcaismo ed età ellenistica, in I. Colpo et al. (eds.), *Iconografia 2011. Studi sull'immagine*. Atti del Convegno (Padova 30 maggio-1 giugno 2001), Roma, 45-61.

Vaccaro, V. 2012, Una scimmia anche a Orvieto, in M. Harari/S. Paltineri (eds.), *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardo classica ed ellenistica*. Atti del Convegno di Studi (Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012), Roma, 101-106.

Van Gennep, A. 1909 (1985), *I riti di passaggio*, Paris.

Von Eles, P. 2002, Il trono della tomba 89 come strumento di comunicazione: proposta per una analisi ed una interpretazione, in P. von Eles (ed.), *Guerriero e Sacerdote. Autorità e comunità nell'età del ferro a Verrucchio. La tomba del trono*, Firenze, 235-272.

Von Schäfer, T. 1989, *Imperii insignia: sella curulis und fasces. Zur Repräsentation Römischer Magistrate*, Mainz.

Von Stackelberg, O.M./A. Kestner 1827, *Unedierte Gräber von Corneto*, Corneto.

Von Stryk, F. 1910, *Studien über die etruskischen Kammergräber*, Dorpat.

Weber-Lehmann, C. 1982, *Studien zur Typologie und Chronologie der archaischen Grabmalerei Tarquinia*, tesi non pubblicata, Marburg.

Weber-Lehmann, C. 1982, I lucidi di Carlo Ruspi, in Boitani 1986, 13-20.

Weber-Lehmann, C. 1985, Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia, *MdI* 92, 19-44.

Zanoni, I. 1998, *Natur und Landschaftsdarstellungen in der etruskischen und unteritalischen Wandmalerei*, Bern.

Filippo Trotta
Via San Rocco, 67
74011 Castellaneta (Taranto)
Italia
filippo_trotta@yahoo.it

BABESCH 96 (2021), 71-82. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289460

Framing King Memnon

Some Thoughts on a Campanian Amphora in the National Museum of Antiquities in Leiden

Ruurd Binnert Halbertsma

Abstract

The epic battle between the heroes Memnon and Achilles before the walls of Troy has been the subject of various literary works, of which only a few complete texts survive. All the stories have in common that the outcome of the battle is decided in heaven, by weighing the souls (kères or psychai) of the warriors on a pair of scales. This article is concerned with depictions of King Memnon on Attic and South-Italian vases of the 5th and 4th centuries BC. As king of the Ethiopians he is, in Greek eyes, an outsider ('barbaros'), although on black figure vases and quite a number of red figure vases he is not recognizable as a foreigner. It will be argued that after the Persian Wars his otherness is in specific cases emphasised by portraying him as a Persian (Attic pottery, 5th century BC) and during the Samnite Wars as a Samnite (South-Italian pottery, 4th century BC).

In the earliest collections of Greek and Roman art in the Netherlands decorated Greek or South-Italian ('Etruscan') vases were absent.[1] The first such vase to arrive in the Dutch Republic was acquired in Rome by the German collector Frédéric Count de Thoms (1696-1746).[2] He was born as Friedrich Thoms in Giessen, read history and law at the Ludoviciana University (now the Justus-Liebig-Universität Giessen) and started a career in the diplomatic world. In Italy he entered the service of King Charles of Naples, became a member of the *Accademia Etrusca* in Cortona and acquired the title of Count in 1737. In Italy De Thoms started collecting on a grand scale. His collection comprised coins, gemstones, cameos, sculptures and Greek vases, then known as *Vasi Etruschi*. In 1738 he acquired a huge decorated amphora in Rome from the antiquarian Francesco Gori (*fig. 1*). After his Italian years De Thoms came to Leiden in 1741, to marry Johanna Maria Boerhaave, the daughter of the physician Herman Boerhaave, who had died three years earlier. In Leiden De Thoms planned to publish his collection of antiquities, for which project he ordered a series of engravings. His early death in 1746 thwarted this project. His antiquities, including the amphora, were sold to the Stadtholder Prince Willem IV and remained in the family of Orange till 1795.

The invasion of the French army in 1795 and the proclamation of the 'Batavian Republic' forced Prince Willem V to flee the Low Countries. Several pieces of his art collection were confiscated by the French authorities, among which the decorated amphora mentioned above. The vase arrived in Paris *brisée en mille pièces*.[3] After restoration the vase was placed in the *Bibliothèque Nationale* and published (in 1808) by the French scholar Aubin Louis Millin in his work *Peintures de vases antiques vulgairement appelés Étrusques*. This publication made the vase a famous piece in the scholarly world and led to more than twenty publications and references in 19th century monographs and articles.[4] After the fall of Napoleon the director of Amsterdam's Rijksmuseum, Cornelis Apostool, was in charge of recuperating the Dutch artworks from Paris. He returned the *Vaas van den Stadhouder* to the Netherlands, where it was placed in the Rijksmuseum, which was then housed in the 'Trippenhuis' on the Kloveniersburgwal. A few years later, in 1818, the Rijksmuseum van Oudheden (National Museum of Antiquities) was founded in Leiden. Its first director, Caspar Reuvens, requested the vase for the archaeological museum, but Apostool refused to part from his war trophy, and only after his death (in 1844) the *Vaas van den Stadhouder* was transferred from Amsterdam to Leiden.[5]

DESCRIPTION

The neck-amphora measures 91,5 cm. in height, with a maximum diameter of 26 cm. The vase is of the Campanian type, with an elongated ovoid body on a high foot and two vertical, twisted handles, which support the wide mouth. The decoration was attributed by A.D. Trendall to the Ixion Painter, a prolific artist who was active in Campania, probably Capua, between ca. 330 and

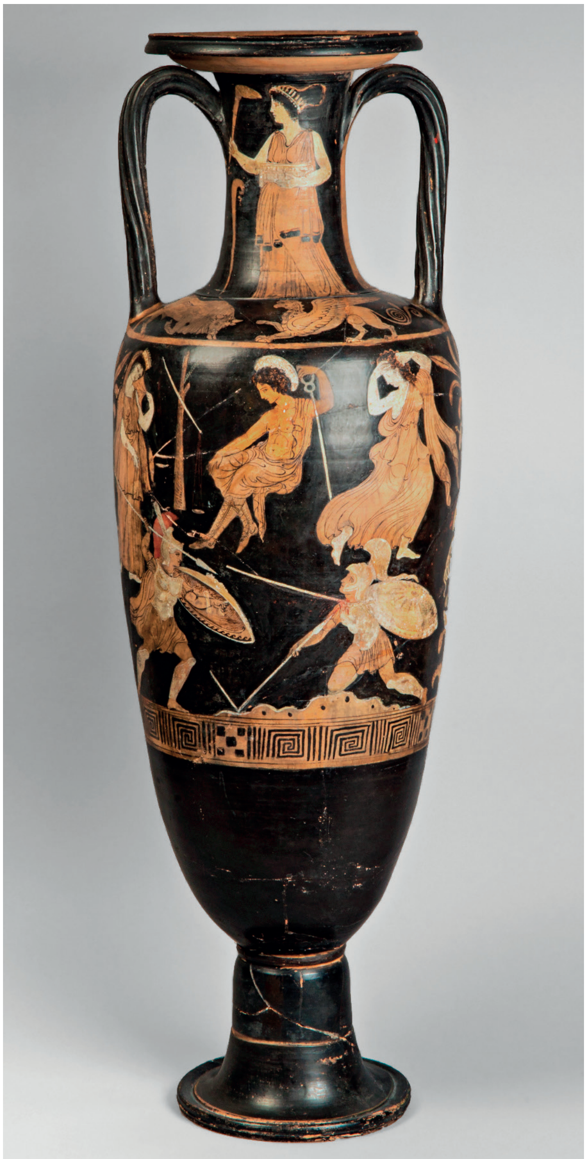


Fig. 1. Campanian neck-amphora by the Ixion Painter, 330-300 BC, Leiden, National Museum of Antiquities (Photo National Museum of Antiquities).

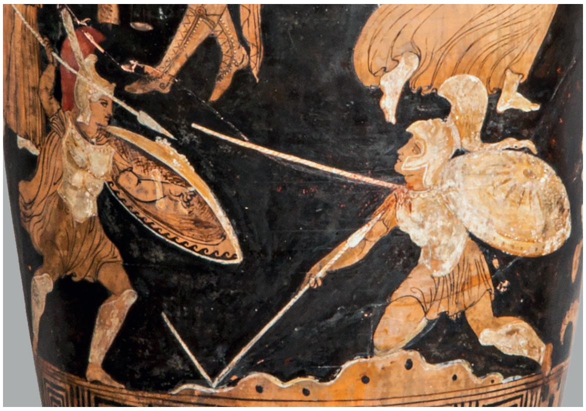


Fig. 2. Campanian neck-amphora: battle scene (Photo National Museum of Antiquities).

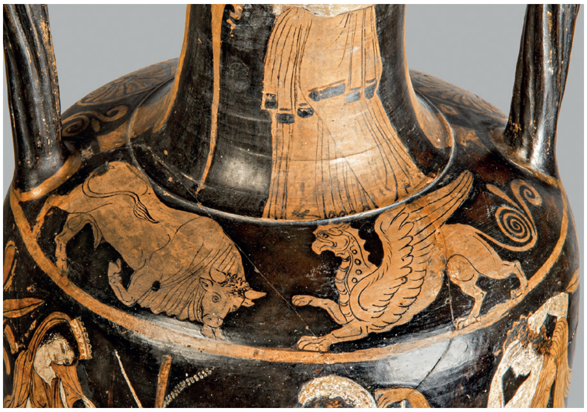


Fig. 3. Campanian neck-amphora: bull and griffin (Photo National Museum of Antiquities).

300 BC.[6] The main decoration is painted on the upper half of the vase (*fig. 2*). The front side shows a warrior on the left, who attacks his opponent with a javelin. He is clad in a tunic and a mantle. His armour consists of greaves, a cuirass, a helmet of the Phrygian type with a crest and two vertical feathers, and a shield, which is decorated with a wave scroll and a Gorgon's head as a central knob. His opponent on the right has collapsed and is kneeling with his right leg on a small elevation in the terrain, extracting a javelin from his body, while receiving a fatal wound in his neck by a second javelin. He is also clad in a tunic, with greaves, a cuirass, a helmet of the Chalcidian type with a high crest, and a shield, which is decorated with a radiating star. Blood is pouring from his wound. On a higher level the god Hermes is sitting, resting his left arm on his caduceus. His lower body is covered by a mantle. On the back of his head he wears the *petasus*. He is looking at a barren tree trunk, on which a pair of scales is attached. In the scales small naked figures with outstretched wings can be discerned. The right scale is going downwards. This central scene is flanked by two women: the one on the left is clad in a widely blousing peplos, and a small mantle over her head. She has a regal appearance, with a neatly adjusted hairdo and a crown. With her right hand she is pointing at the warrior beneath her. With her left hand she is adjusting her mantle, inclining her head to the left. The other woman is depicted in total distress, running away from the scene. Her clothing is in disarray, exposing one of her breasts. Her hair is loose and

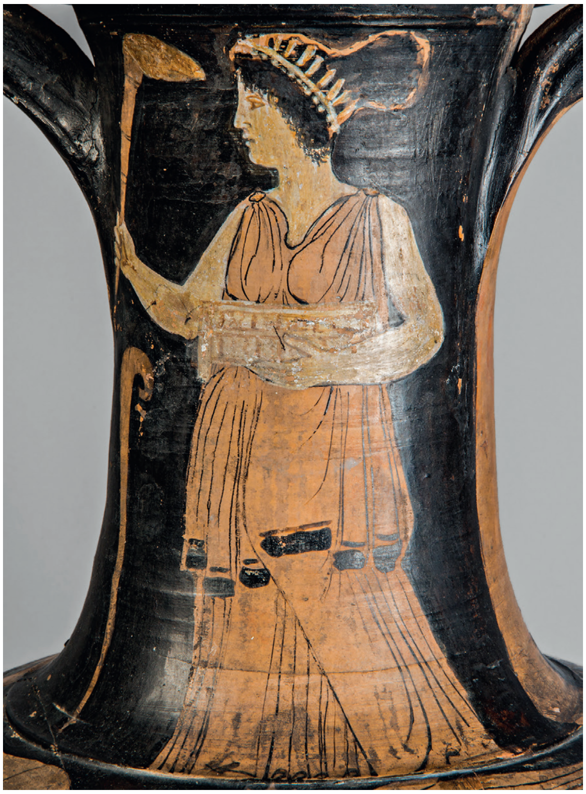


Fig. 4. *Campanian neck-amphora: woman with torch and cista (Photo National Museum of Antiquities).*

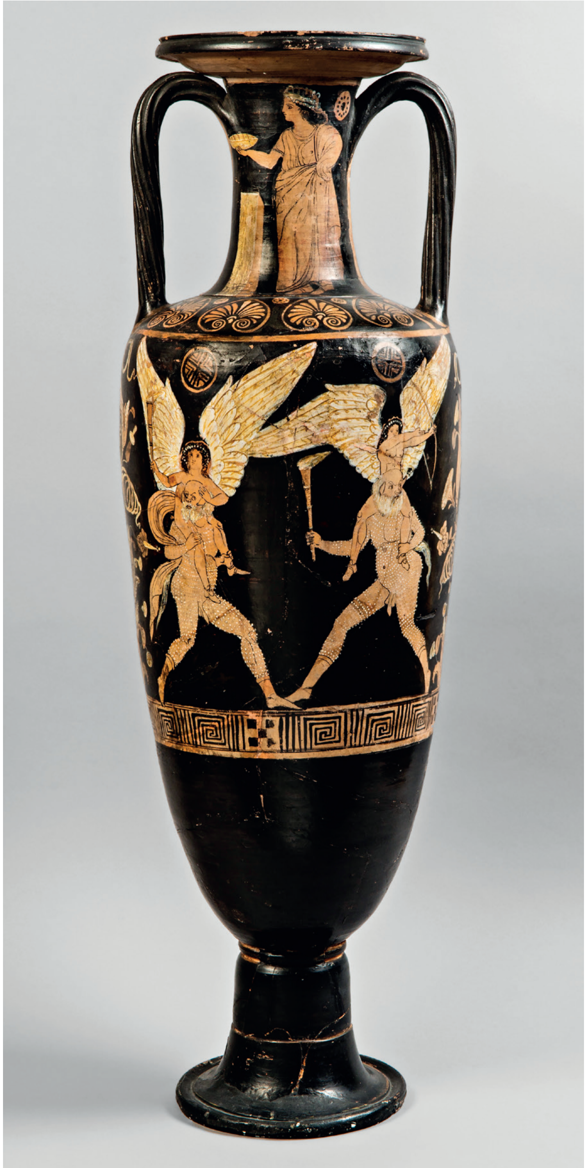


Fig. 5. *Campanian neck-amphora: papposilenoi with erotes (Photo National Museum of Antiquities).*

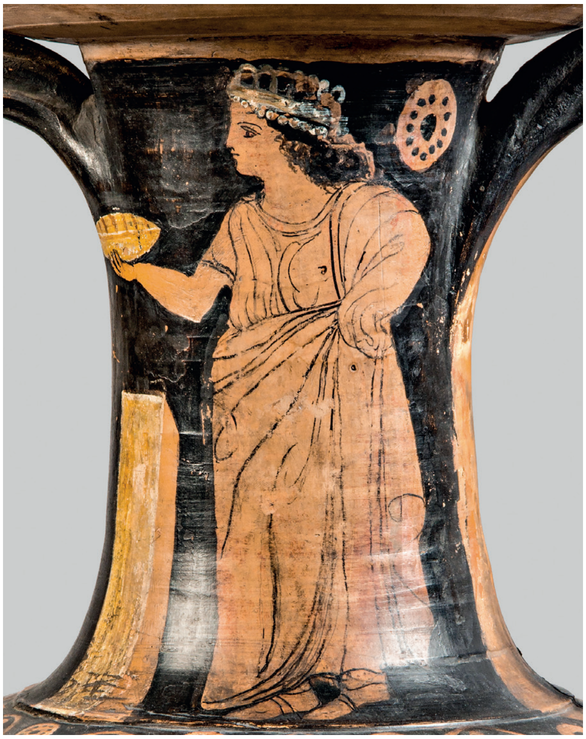


Fig. 6. *Campanian neck-amphora: woman pouring a libation (Photo National Museum of Antiquities).*

with her hands she seems to be engaged in extracting parts of her hair in gests of grief and mourning. This dramatic scene is separated from the shoulder by a reserved line. On the shoulder of the vase two animals are depicted, in a menacing and aggressive attitude towards each other (*fig.* 3). On the left a bull is scratching the ground with his hooves, its horns pointing at his opponent. On the right we see a griffin, extending his right paw towards the bull in defence of the immi-

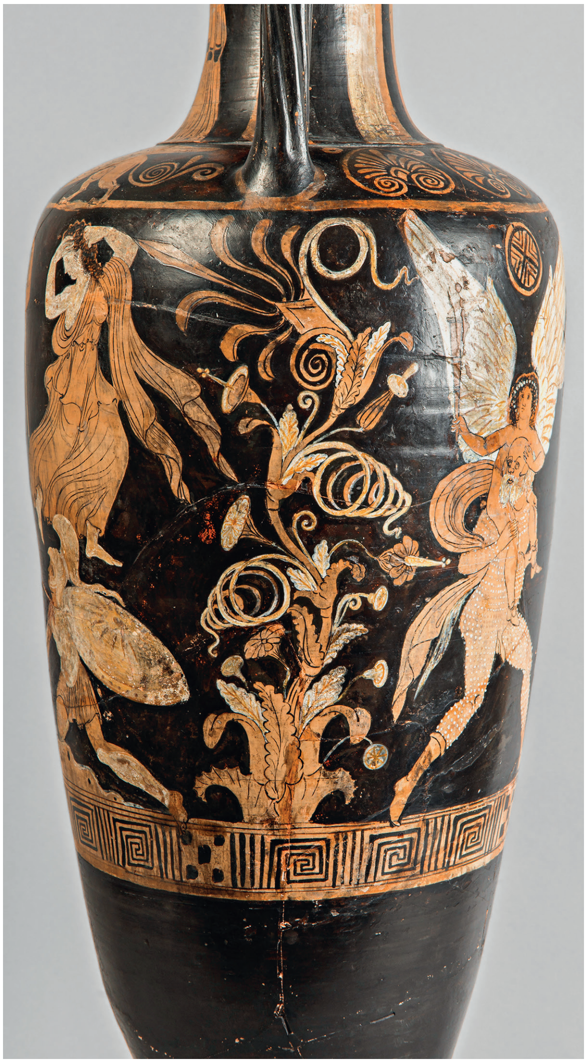


Fig. 7. Campanian neck-amphora: floral motives (Photo National Museum of Antiquities).

nent attack. On the neck of the vase there is a more peaceful image: a woman, clad in chiton and himation, holding a torch in her right hand and a carved box (*cista*) in her outstretched left hand (*fig. 4*).

The atmosphere of the scene on the other side is totally different from the bloodshed on the front (*fig. 5*). Two semi-nude *papposilenoi* are striding towards each other, facing backwards. They both wear a tight diaphanous jumpsuit, decorated with white tufts of hair, the so called *mallōtos chiton*, a stock dress for silenoi.[7] On their feet they wear soft boots, which cover the legs of their jumpsuits. Their beards and tails are white, another indication of their advanced age. The right silenos holds a burning torch in his right hand. The left silenos has a small mantle around his arms, which goes up in the air as an indication of movement (*velificatio*). On their shoulders they are carrying erotes, both with outstretched wings. The erotes are nude, except for a pair of thin soled slippers (the *socci*, stock footwear in Greek comedy) and a white headgear. The left eros is carrying a torch (maybe taken over from the silenos), while the one on the right side has just launched an arrow from his bow. Above the scene, on the shoulder of the vase, there is a row of palmettes. On the neck a woman is shown, pouring a libation from a *patera* on an altar (*fig. 6*). The sides of the vase are decorated with rich curling floral motives (*fig. 7*).

INTERPRETATION

Already in the first publication of the vase the interpretation of the central scene posed no problem. Millin pointed out that the combination of a combat between warriors with a *psychostasia* (weighing of souls) was described in the work *Posthomerica* by the late antique author Quintus Smyrnaeus (3rd-4th century AD).[8] It is the decisive moment in the battle between Achilles and the king of the Ethiopians Memnon: '… le récit du combat d'Achille et de Memnon qu'on peut regarder comme un des meilleurs morceaux de son poëme.'[9] It is easy to understand Millin's appreciation of this part of Quintus' epic: the description of the battle between the two warriors of divine descent is gripping and psychologically rich in details and shifting emotions. The story is told in book 2 of the *Posthomerica*. After the death of Penthesileia and the defeat of her amazons, the last contingent of foreigners to arrive at Troy consists of King Memnon and his Ethiopian army. Together with the Trojans they engage in battle with the Greeks. During the first hours of the battle Memnon succeeds to kill many Greeks, with Antilochus, the son of Nestor, as his most important victim. He then meets Achilles on the battlefield. The warriors start with psychological warfare in the form of verbal insults, especially pointed at their respective mothers.[10] Then the battle begins:

> 'That said, Achilles drew his massive sword. Memnon did the same and in a flash they closed. In their haughty pride they struck repeated blows upon their shields, both fashioned by Hephaistos' skill, making charge after charge. So closely did they press that the plumes of their helmets brushed against each other. Zeus favored both and gave to both enormous strength. Tireless he made them and increased their size until they looked like gods, not men, delighting the heart of Strife [= Eris, *RBH*]'[11]

The battle continued and was viewed by the gods, who were divided like supporters in two camps. The emotions threatened to lead to a fight between the divine spectators:

> 'A bitter dispute would have broken out between the gods, had not the prompting of Zeus, the thunder god, dispatched with speed two different Fates to either side. A dark Fate made its passage into the heart of Memnon, a bright one to the brave Achilles. When they saw this the immortals cried aloud, some seized by painful grief and others possessed by the joy of glorious triumph.'[12]

For the supporters it was clear who was about to win, but on earth the battle between Achilles and Memnon continued in all its intensity. Then the final decision of the gods was made public to the divine onlookers by weighing the souls of the combatants, in Quintus' version by the goddess Eris who protruded the pair of scales:

> 'Amid the corpses and the blood the fight went on between those glorious sons of deities, unrelenting in their mutual fury. Strife then held aloft the fatal scales of war, no longer equally balanced. Then glorious Memnon was struck at the base of his chest by the son of Peleus, whose sword's dark steel shot clean through him letting out his precious life. As he fell in a pool of blood his armor loudly clashed, the ground resounded and his companions recoiled in fear. The Myrmidons went to strip him while the Trojans fled, Achilles in hot pursuit with all the force of a storm.'[13]

This version differs from the vase painting, and not only in the replacement of Eris by Hermes. Millin noted this already and pointed at other differences: on the vase Memnon is killed by a javelin, and not by a sword. And Memnon is already wounded at his shoulder by a javelin, which he is extracting from his body. Millin found the solution to these differences in another version of the combat, allegedly written by 'Dictys of Crete'.[14] In this 'Chronicle of the Trojan War' the story begins on the eve before the battle against the Ethiopians, and the Greeks decide to appoint Memnon's opponent by drawing lots. To everybody's relief Ajax draws the winning lot and he prepares to fight the Ethiopian king on the next day. At sunrise the armies meet before the walls of Troy:

> 'At daybreak we armed, drew up our forces in order, and went out to battle. Memnon, no less alert, also advanced, and with him all the Trojans. When both of the armies were ready, the battle was joined. As might be expected, a great number of men fell dead on both sides, or withdrew mortally wounded. It was in this battle that Antilochus, the son of Nestor, ran into Memnon, and thus met his death. When Ajax thought that the time was right, he went out between the lines and challenged the king. […] Memnon, seeing Ajax advance, leaped from his chariot and met him on foot. Among both armies fear and hope were running high. Finally Ajax thrust his spear into the centre of Memnon's shield and, using all his weight and force, shoved it through and into Memnon's side.'[15]

Ajax then wanted to finish his opponent off, but Memnon's soldiers came to the rescue of their king. Achilles entered the scene:

> 'The companions of Memnon, when they saw what had happened, rushed to his aid and tried to push Ajax away. But this interference on the part of the barbarians stirred Achilles to act; he entered the fray and drove his spear through Memnon's throat, where the shield gave no protection.'[16]

A less heroic role for Achilles in this version, but one that matches the scene on the vase by the Ixion Painter: Memnon is extracting Ajax's javelin, lowering his shield, exposing his throat and receiving the *coup de grace* by Achilles' lance, the Greek pointing a second spear at his opponent in case his first one had missed its goal.

With this description by Dictys of Crete, stemming from older and now lost sources, Millin correctly interpreted the scene as a variant of the battle between the two heroes. The identification of the two women posed no problems: Thetis on the left is looking at the achievements of her son with satisfaction, while desperate Eos leaves the scene in agony, tearing at her hairs in total distress. On the interpretation of the scenes on the shoulder, the neck and the back we will return later. But let us first take a closer look at the *psychostasia* and the figure of Memnon.

Psychostasia

The act of deciding the fate of an individual by use of a pair of scales (*psychostasia*) is first attested in Egyptian funerary art. In papyrus scrolls, on wall-paintings of burial chambers and on decorated mummy coffins the Goddess of Justice Maat is frequently depicted weighing the heart of a deceased person against Maat's symbol for truth, a feather.[17] If the heart is too heavy due to its earthly sins, it is devoured by a monster and access to Osiris' realm of the dead is denied. This event takes place in the period between death and

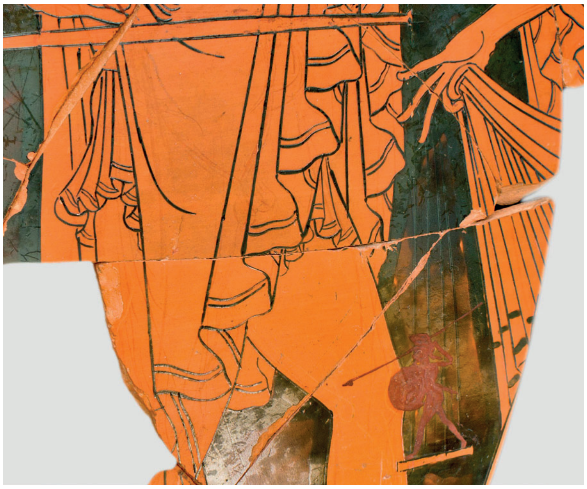


Fig. 8. Fragment of Attic volute-krater, ca. 490-480 BC, Paris, Musée du Louvre/Akademisches Kunstmuseum Bonn: Psychè depicted as a small warrior (Photo Akademisches Kunstmuseum, Bonn).

afterlife, in the 'Field of Reeds'. As so many other Egyptian concepts, the idea of weighing the soul was adopted in the Greek world, but was given a different content.[18] The Greek *psychostasia* decided the fate of a still living person, and was not based on moral criteria like in Egyptian religion.[19] In the older Greek epics the word *kèrostasia* is used for this practice, connected with the word *kèr*, denoting (among other meanings) the individual fate of humans. According to Kullmann (1960) the first *kèrostasia* was described in the *Aithiopis* (battle between Achilles and Memnon), after which two similar scenes were later inserted in the *Ilias*: the weighing of the *kères* of the Greeks and the Troians (as a whole, described in the Ilias 8, 68-74) and the weighing of the *kères* of Achilles and Hector (Ilias 22, 208-213).[20] Until the sixth century BC the *kèr*/soul was seen as an integral part of the body, from which it only parted after death.[21] Philosophical thought about *Seelenwanderung* made it later 'possible' for the soul to leave the body temporarily, so that it could replace the *kèr* in the *kèrostasia*. The term *psychostasia* appears for the first time in the 5th century BC, in the title of Aeschylus' tragedy. Iconographically the *kères* in the context of a *kèrostasia* come in two versions: a miniature representation of the warrior fighting on earth (*fig. 8*)[22], or in the shape of a winged standing figure (*figs 9a-b*).[23] On the Leiden amphora the latter type is represented, closely resembling the iconography of the winged *psychè*, which in literature replaced the *kèr* in the 5th century BC.

Memnon the Persian

In ancient literature Memnon is the 'outsider king' *par excellence*. He is the son of the Trojan prince Tithonus and the goddess Eos, who asked

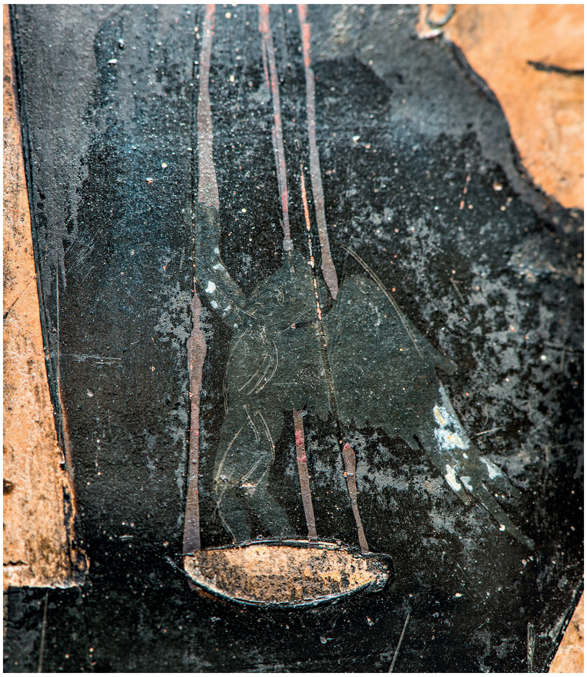


Fig. 9a. Campanian neck-amphora: Psychè of Memnon as a winged figure (Photo National Museum of Antiquities).

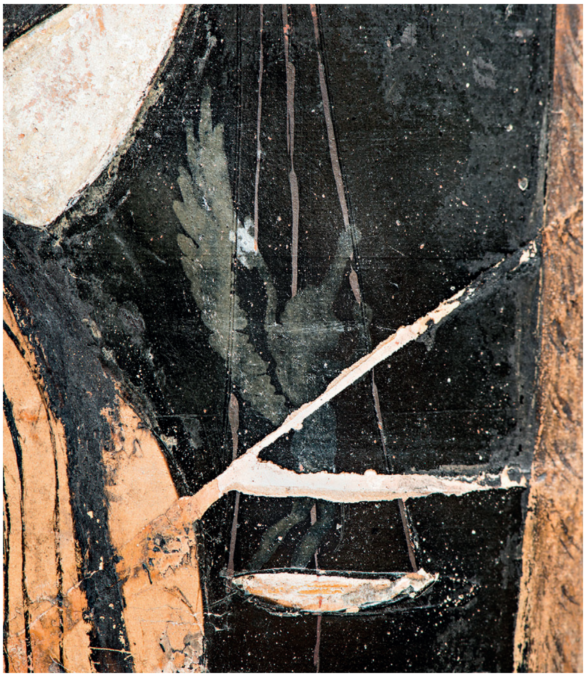


Fig. 9b. Campanian neck-amphora: Psychè of Achilles as a winged figure (Photo National Museum of Antiquities).

Zeus for eternal life for her lover, but forgot to ask for eternal youth.[24] Tithonus was a son of king Laomedon of Troy, and founder of the Persian capital city Susa. Apart from his ancestral Trojan and Persian ties, Memnon is known as the king of the Ethiopians, fierce warriors living on the fringes of the known world. After the death of queen Penthesileia, Memnon and his Ethiopians came to the aid of the Trojans. They fought bravely, but, as we have seen above, Memnon's fate was decided by handling the pair of scales by Zeus, Eris or Hermes. After Memnon's death, Eos carried her son's body away and asked Zeus to grant him immortality. In antiquity many cenotaphs (in Troas, Syria and Persia) carried the name of Memnon.[25]

In ancient art Memnon, although being king of the Ethiopians, has no features which characterize him as an African. This comes as no surprise because he is the son of a Greek goddess and a Trojan prince. Most of the battle scenes on black- and red figure vases in which he appears, show him in Greek armour, fighting against identically equipped Greeks, with only inscriptions giving the clue to the identities of the warriors.[26] To our knowledge there are, however, four interesting exceptions, including the Leiden amphora. The first example is related to the myths about Memnon's father Tithonus being the mythical founder of the Persian capital Susa. In the fifth century BC Aeschylus wrote two tragedies, which dealt with Memnon's endeavours before the walls of Troy: the *Memnon* and the *Psychostasia*. The fragments of these works[27] were analysed by H.J. Mette.[28] He supposed that in the *Memnon* the battle between Antilochus and Memnon played the central role. In the *Psychostasia* Memnon's own death was the key element. Interesting is the link Aeschylus created between Memnon and Persia: in one allusion to the play Memnon's mother Eos is characterized as 'from Susa'. The quotation comes from Strabo in his description of the Persian capital Susa:

> 'Susa too is said to have been founded by Tithonus the father of Memnon […]; and its acropolis was called Memnonium; and the Susians are also called Cissians; and *Aeschylus calls the mother of Memnon Cissia* [cursive by the author].'[29]

On a red-figure column-krater from Copenhagen, Memnon (who is identified by an inscription) is depicted on horseback, clad as a Persian with striped trousers and a long-sleeved striped shirt (*fig. 10*).[30] A similarly adorned 'Persian' runs in front of him, brandishing an axe. They are pursued by a Greek warrior. In this vase painting from ca. 450 BC, Memnon is 'framed' as a stereotype Persian, the arch enemy of the Greeks. A second example of Memnon clad as a Persian figures on a calyx krater from the Louvre, dating from the same period as the vase described above (*fig. 11*).[31] On this vase Memnon is about to receive the fatal wound from Achilles' sword. His lance has fallen from his hand and he is already half lying on the ground. His Persian trousers are clearly visible. Achilles has Athena and Nikè as his adjutants, the latter offering him a ribbon of victory. Behind Memnon a helmeted soldier is aiming with a stone at Achilles, but is restrained from his actions by another warrior. The crest of Memnon's helmet is shaped like a griffin, an animal which we shall encounter later in this article. The feathered creature above Memnon's head hints at the transformation of his companions, mourning his death, into birds (the *Memnonides*).[32]

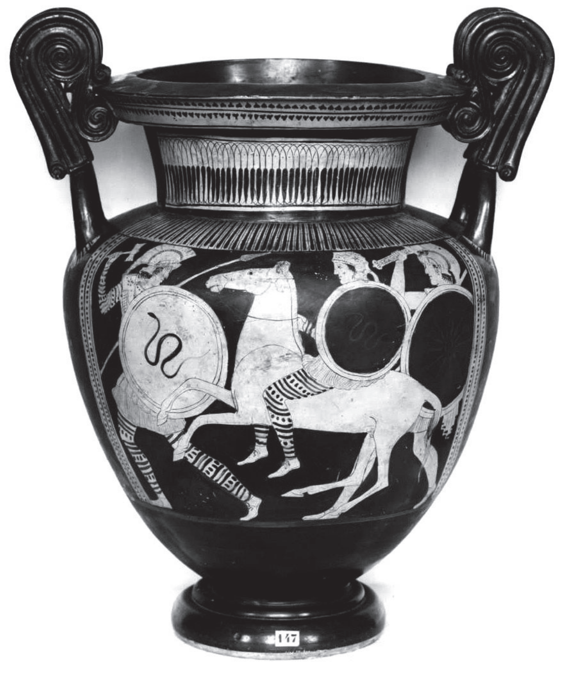


Fig. 10. Attic volute-krater, ca. 450 BC, Copenhagen, Nationalmuseet (Photo Nationalmuseet).

MEMNON THE SAMNITE

The other two examples in which Memnon is depicted as a contemporary enemy of the Greeks stem from the second half of the 4th century BC. The two vases in question were made in Campania and are both attributed to the Ixion Painter, who was active (as we have seen) in Capua around 330-300 BC.[33] In this period South Italy was in political and military turmoil, due to the expansionist politics of different indigenous tribes, which we

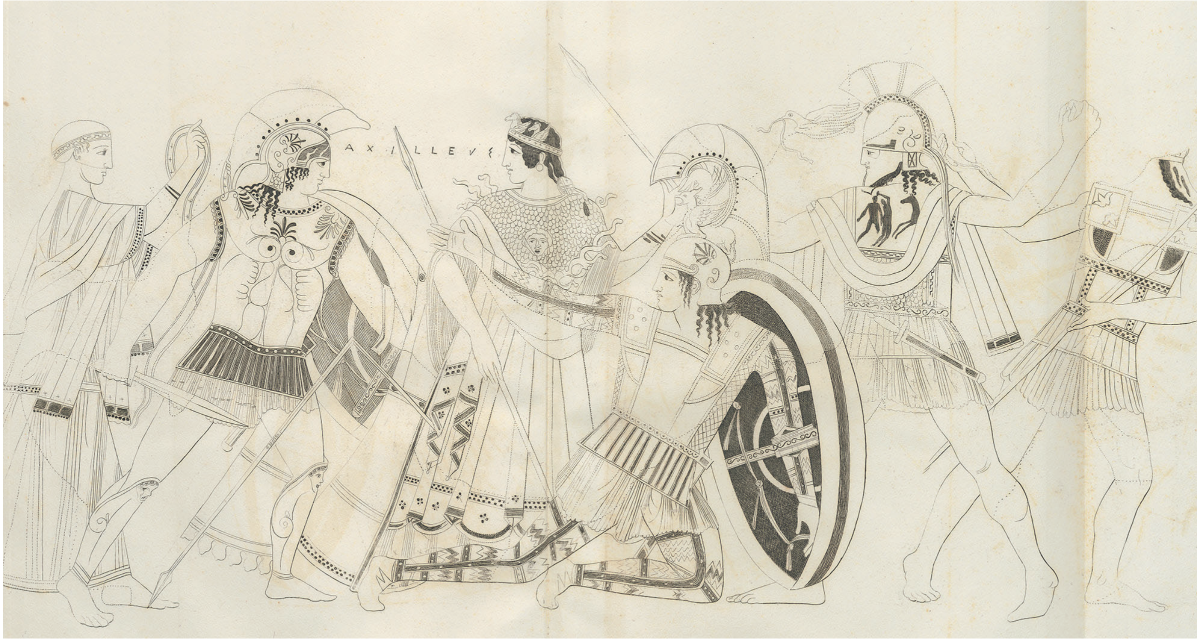


Fig. 11. Attic calyx-krater, ca. 475-425 BC, Paris, Musée du Louvre (illustration from Millingen 1813, Pl. XLIX).

know under the collective name of Samnites. The conflicts started when the Samnites waged war on the Sidicini, who were living in the region between Campania and Latium.[34] The Sidicini turned to the Greeks for support, but the Samnites defeated this coalition and threatened to conquer Capua. According to Livy, Capua sought help from Rome, which caused the First Samnite War (343-341 BC). The Roman intervention was successful: a treaty between Rome and the Samnites was signed in 341 BC. From this moment on, Rome's involvement in Campanian politics was a factor to reckon with. When in 328 BC a Roman colony was established at Fregellae, in Samnite territory, the Samnites took this as a provocation. Hostilities broke out and the city of Capua and nearby Roman settlements came into danger. The result of this turmoil was the Second Samnite

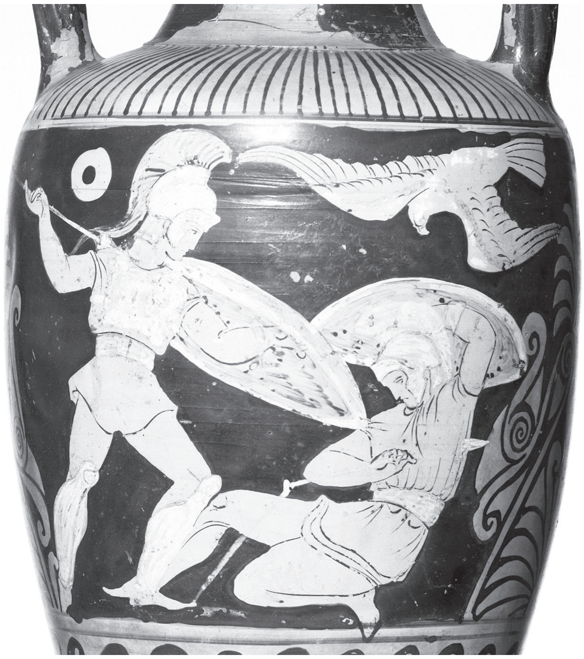


Fig. 12. Campanian amphora, ca. 330-300 BC, Berlin, Altes Museum, Antikensammlung (Photo Staatliche Museen zu Berlin).

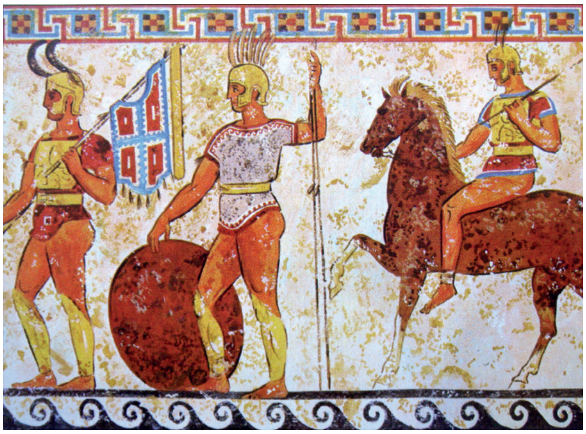


Fig. 13. Tomb painting from Nola: Samnite warriors, 4th century BC, Naples, Museo Archeologico Nazionale (Photo Museo Archeologico Nazionale).

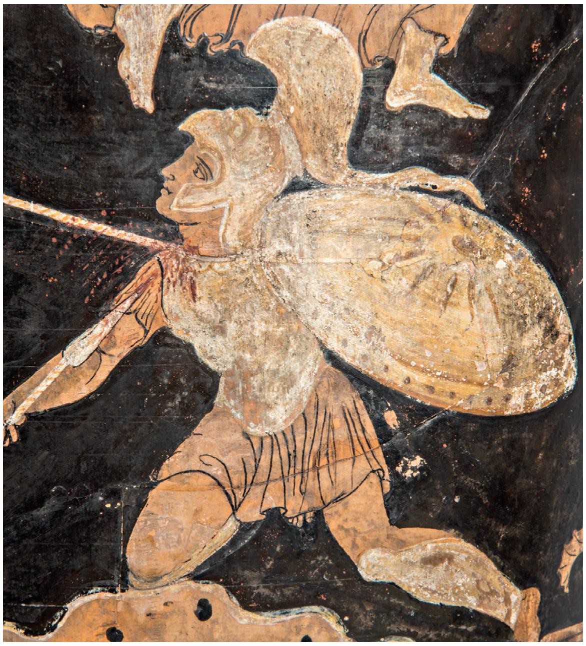


Fig. 14. Campanian neck-amphora: military attire of Memnon (Photo National Museum of Antiquities).

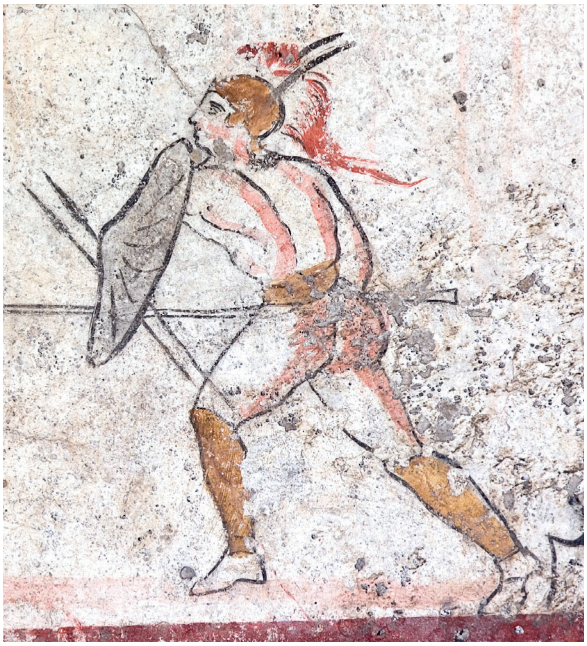


Fig. 15. Tomb painting from Paestum: Lucanian warrior, 4th century BC (Photo Parco Archeologico di Paestum e Velia).

War (326-304 BC).[35] In the end Rome survived a war on two fronts (also the Etruscans had entered the conflict) and a peace treaty was signed in 304 BC. The last conflict (the Third Samnite War, 298-290 BC) saw battles between Rome and a coalition of Samnites, Etruscans, Umbrians and Gauls.[36] Rome came out of these wars victorious and established its rule over large parts of South-Italy.

During this period of unrest a vase painter from war afflicted Capua decorated at least two vases depicting the battle between Achilles and Memnon. The first one (the Leiden amphora) has been described at length in the first part of this article. The second one, an amphora in Berlin, depicts a succumbing warrior, fatally wounded by a spear which transfixes his body (*fig. 12*).[37] With his right hand he grabs at the javelin, in his left hand he holds his shield above his head. Above him an eagle is depicted, again hinting at the metamorphosis of Memnon's companions, lamenting his death, into birds (the *Memnonides*).

If we take a closer look at the weapons of Memnon in comparison with depictions of contemporary Samnite warriors, some interesting remarks can be made.[38] When comparing the helmets of Memnon on the Leiden and Berlin vases with 'Samnite' examples, it becomes clear that the so-called 'Attic' helmet (on the Berlin amphora[39]) and the 'Chalcidian' or 'Lucanian' type of helmet (on the Leiden amphora) were the common head-dress of Samnite warriors (*fig. 13*). Moreover, on

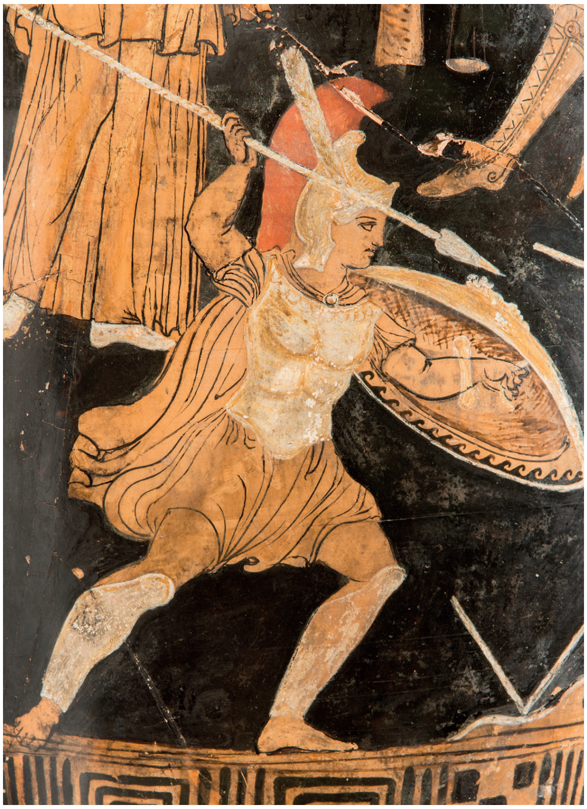


Fig. 16. Campanian neck amphora: military attire of Achilles (Photo National Museum of Antiquities).

the Leiden amphora Memnon carries a shield with a pointed star as decoration (*fig. 14*), a common decoration on Samnite shields (*fig. 15*).[40] In contrast to Memnon, Achilles on the Leiden amphora is dressed in Greek style, with a Phrygian helmet and a shield decorated with a wave scroll on the inside and a Gorgon's head in the centre (*fig. 16*). It seems fair to observe that in the fourth century BC the Ethiopian king Memnon could be transformed into a stock symbol of the hostile *anti Greek* Samnite warrior.

Bull versus griffin

If we are right in the observation that Achilles and Memnon are characterized as a Greek fighting against a barbaric opponent (in the ancient Greek sense of the word), the scene on the shoulder of the vase can possibly be explained in the same way. Above Achilles and Thetis a bull is shown, ready to attack a griffin, which is depicted above Memnon and Eos (and which also figured on Memnon's armour on a calyx krater, see *fig. 11*). The griffin in Greek mythology is the hybrid mix of eagle and lion, living outside the civilised world on the fringes of the earth, in the extreme north or east. Konrat Ziegler described the animal as 'ein dämonisches, höchst gefährliches Raubtier.'[41] In contrast the bull is a symbol of domestication: '… das wichtigste Haustier der griechischen Welt' and 'Symbol der Macht, der Kraft und des Reichtums.'[42] In view of the battle beneath we might interpret this scene as a metaphor of domestic prosperity fighting against a dangerous outsider, another case of framing 'the other' in comparison with one's own culture. The scenes on both sides of the neck seem less connected with the battle. The women holding a torch and *cista* and offering at an altar evoke the atmosphere of a nocturnal religious gathering, maybe stressing the divine intervention in earthly matters depicted on the vase.

Papposilenoi and Erotes

If we try to look for a connection between the two sides of the Leiden amphora, the answer must lie in the world of theatre. We have already seen that Aeschylus wrote a 'Memnonic' tragic cycle, of which two titles (*Memnon* and *Psychostasia*) and some fragments survive. The scene on the other side of the amphora has clear links with the satyr play, which was performed to conclude the theatrical performances. The clothing of the *silenoi* is linked to the world of comic theatre. Their jumpsuits are tufted with white hair, to indicate the old age of the *silenoi*. If we consider the fact that in antiquity Aeschylus was considered to have been the best writer of satyr plays[43], it is tempting to imagine the *papposilenoi* with their *erotes* as a scene from the satyr play, which came after the 'Memnonic' trilogy. We know of some titles of satyr plays by Aeschylus, but none can be linked to the atmosphere of this specific scene. The indication of movement (the strides of the silenoi, the *velificatio* of the mantle and the rising wings and attributes of the *erotes*) recall '[…] den Reiz des Satyrspiels, das wegen der vielen Tänze häufig einem Ballett geglichen haben muss.'[44] In any case, Hermes must have been content with his dancing *papposilenoi* so near to him on the vase. He was born in Arcadia, the homeland of the silenoi, and he was known to be the god, '… der unter allen Olympiern den *Silenoi* am nächsten steht.'[45] Was this link intended by the Ixion Painter, when he chose to depict a satyr play on the back of this amphora? As with so many other aspects of antiquity, we will never know.

Notes

---

[1] These were the 17th century collections of Peter-Paul Rubens in Antwerp and of the brothers Gerard and Jan Reynst in Amsterdam. See most recently about Rubens' antiquities: Halbertsma 2018, 24-29. For the Reynst collection: Logan 1979; Halbertsma 2003, 6-9.

[2] See about De Thoms: Halbertsma 2003, 11-14.

[3] Millin 1808, 37.

[4] Publications and references: Passeri 1767-75, III, pl. 262-263; Van Hasselt 1780; Millin 1808, 37-44, pl. 19-22; Zoëga 1808, 11 (footnote); Millin 1811, pl. 164, nrs. 597-599; Welcker 1824, 432; Böttiger 1826, 103-104; De Luynes 1829, 281; Panofka 1833, 251, 256; Rochette 1833, 100, 102, nr. 3; De Witte 1833, 314; Guigniaut 1835, pl. 236, nr. 812; Welcker 1839, 34; Maury 1844, 235, 291; De Witte 1844, 647, 650-651; Jahn 1847, 129; Overbeck 1853, pl. 22, nr. 7; Schmidt 1857, 118; Stephani 1859, 105, 108; Gerhard 1868, 350, pl. 12, nr. 9; Heydemann 1868, 35; Stephani 1868, 166; Furtwängler 1877, 228; Baumeister 1885, 921, fig. 994; Reinach 1891, 15-17, pl. 19-22; Holwerda 1905, 120-121, nr. 41; Crusius 1913, 1141-1142, Abb. 2, 1144; Van Essen 1932; Simon 1959, 81, fig. 50; Van Essen 1964; Trendall 1967, 339, nr. 800; Bastet 1985, 74-75, afb. 61, pl. XI; LIMC 1992, s.v. KER, nr. 65; Halbertsma 2011, 2-8, pl. 1-3.

[5] It was inventoried as AMM 1, the capitals a reference to the Amsterdam Museum.

[6] Trendall 1967, 339, nr. 800.

[7] See for example Erika Simon, in LIMC Suppl., s.v. Silenoi, 1120, nr. 107a ('Silenos in Kothurnen, mit weissem Felltrikot', Apulian vase painting, ca. 350 BC, British Museum).

[8] See about Quintus Smyrnaeus: James 2004; Maciver 2012.

[9] Millin 1808, 37.

[10] To quote Memnon: '[…] I know my goddess mother far excels the daughter of Nereus whose son you boast of being. […] Your mother is hidden in the barren depths of the sea, along with the monsters and fish that are her pride and joy, useless and unseen. I don't respect her or

regard her as one the heavenly goddesses.' Quintus Smyrnaeus, *Posthomerica*, II, 421-429 (translation Alan James).

[11] *Posthomerica*, II, 452-460 (translation Alan James).

[12] *Posthomerica*, II, 507-513 (translation Alan James).

[13] *Posthomerica,* II, 538-548 (translation Alan James).

[14] The Latin text of this work (4th century AD) is a translation of a Greek manuscript, which claimed to be an eye witness account or chronicle of the Trojan war by Dictys, the companion of Idomeneus. The original text, in Phoenician, was said to have been found written on wooden tablets in a burial mound on Crete, near Cnossus. The importance of the text lies in the fact that it made use of material about Memnon, which stemmed from parts of the Epic Cycle, such as the *Aethiopis*, and from other lost literary texts such as the tragedies *Memnon* and *Psychostasia* by Aeschylus. See for an introduction to Dictys: Frazer 1966.

[15] Dictys Cretensis, IV, 6. Translation by R.M. Frazer (https://www.theoi.com/Text/DictysCretensis4.html).

[16] Ibidem.

[17] Koch 1993, 321-323. An in-depth study of divine judgment is: Griffiths 1990. Recently on the Egyptian practice of weighing the soul: Gaber 2016.

[18] See Soleti 2006; Pfeiffer 2013. For Egyptian influence on the visual arts: Davis 1981.

[19] '… ohne moralische Kriterien.' Rainer Vollkommer in: LIMC VI, s.v. Ker, 14-15.

[20] Kullmann 1960, 316-318.

[21] Dihle 1982, 9-20. LIMC VI, s.v. Ker, 15.

[22] LIMC VI, s.v. Ker, nr. 61: Fragments of a red figure volute krater, Paris, Cabinet des Médailles inv. 385 and Bonn, Akademisches Kunstmuseum, inv. 1436. Lit: ARV2, 186, 50; Kleophrades Painter, 500-490 BC.

[23] The third type 'Ker als nackte männliche Gestalt' from the LIMC VI, s.v. Ker, 20-21, nr. 65 should be placed under type 1, 'Ker in Gestalt eines Flügelmannes', as the kères on the Leiden amphora (the only example mentioned as representing type 3 of kèr) very clearly have wings. The other two 'types' are 'Ker unsichtbar' and 'Gestalt der Ker durch fragmentarischen Zustand nicht zu bestimmen' (LIMC VI, s.v. Ker, 21, nrs. 66-68).

[24] The story is told in: *Homeric Hymn to Aphrodite*, 217-238; Hesiodus, *Theogonia*, 992-993; Pseudo-Apollodorus, *Bibliotheca*, 2.5.

[25] The Memnon Colossus in Egypt, described by Strabo, *Geography,* 17.42-46, was named after him only in the Ptolemaic period and is part of an invented story about Memnon having been king of Egypt. See: Heizer (a.o.) 1973, 1219-1225.

[26] For example a volute krater in London (British Museum E 468; ARV2 206, 132; 1633), on which two nearly identical warriors attack each other. The one on the right is identified by an inscription as *MEMNON*. See further Maggialetti 2012. A full list of depictions of Memnon on Attic pottery is provided by the Beazley Archive: http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=.

[27] *Memnon*: TrGF III F 127-130; *Psychostasia*: TrGF III F 279-280a.

[28] Mette 1963, 110-112.

[29] Strabo XV, 3, 728 (Translation by H.L. Jones, The Loeb Classical Library, 1932, 157-159).

[30] Copenhagen, Nationalmuseet, inv. ChrVIII286; ARV2 547, 24, Painter of London E 489; CVA Copenhagen 4, Taf. 148 (150), 2a.

[31] CVA Paris, Louvre 2, Pls. (98, 166), 4.2-3; 5.1-2 (with earlier literature). Listed in Beazley 1963, 590, 12 ('Altamura Painter', 475-425 BC).

[32] See LIMC, s.v. Memnonides.

[33] See for an appreciation of him and a list of his works: Trendall 1967, 335-348. According to Trendall, the Ixion Painter '… must be regarded as one of the most important Campanian vase-painters of the later fourth century.' (Trendall 1967, 335).

[34] See Salmon 1967, 187-213.

[35] Salmon 1967, 214-254.

[36] Salmon 1967, 255-279.

[37] Berlin, Altes Museum, Antikensammlung (Staatliche Museen zu Berlin), inv. V.I.4982, 45. LIMC, s.v. Memnon, nr. 58.

[38] See Schneider-Herrmann 1996, 39-73.

[39] See for a contemporary example: Snodgrass 1984, 239, Abb. 132.

[40] Saulnier 1983, 80, fig. 1 (depiction of Ares on a 4th century *nestoris* (now in Karlsruhe, inv. B 7, in Trendall 1967, 170, nr. 958). Although Ares is a Greek god, Saulnier confirms 'Le bouclier […] est conforme à ceux que portent les guerriers indigènes'); another example in: Schneider-Herrmann 1996, 65-69, fig. 53. The only other examples from the 4th century BC can be found on Macedonian armour. See for example a Macedonian shield with a star as *episema* in: Ducrey 1985, 91, fig. 59.

[41] Der Kleine Pauly, II, 876, s.v. Greif.

[42] Der Kleine Pauly, IV, 1429, s.v. Rind.

[43] Diogenes Laertius, 2, 133; Erika Simon, in LIMC Suppl., s.v. Silenoi, 1109.

[44] Erika Simon, in LIMC Suppl., s.v. Silenoi, 1109.

[45] Erika Simon, ibidem.

Bibliography

Bastet, F.L. 1985, *Pot en Penseel – Gids voor de verzameling Griekse ceramiek in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, Leiden.

Baumbach, M./S. Bär (eds) 2007, *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin/New York.

Baumeister, A. 1885, *Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst, und Sitte*, München/Leipzig.

Beazley, J.D. 1963, *Attic Red-figure Vase-painters (=ARV)*, Oxford.

Böttiger, K.A. 1826, *Ideen zur Kunst-Mythologie: Stammbaum der Religionen des Alterthums. Einleitung zur vorhomerischen Mythologie der Griechen*, Dresden/Leipzig.

Crusius, O. 1913, *Fragmente aus der Geschichte der Fabel*, Leipzig.

Davis, Whitney M. 1981, Egypt, Samos, and the Archaic Style in Greek Sculpture, *The Journal of Egyptian Archaeology* 67 (1), 61-81.

Dihle, A. 1982, Totenglaube und Seelenvorstellung im 7. Jahrhundert vor Christus (*Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum. Gedenkschrift für Alfred Stuiber, JbAC Ergänzungsband 9)*, Münster, 9-20.

Ducrey, P. 1985, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Fribourg.

Egg, M. (ed.) 1988, *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin*, Mainz am Rhein.

van Essen, C.C. 1932, De vaas van den stadhouder, *OudhMed* 13, 59-69.

van Essen, C.C. 1964, Psychostasie, *BABesch* 39, 126-128.

Frazer, R.M. 1966, *The Trojan War. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian. Translated by R. M. Frazer (Jr.)*, Indiana University Press.

Furtwängler, A. 1877, Cista prenestina e teca di specchio con rappresentazioni bacchiche, *AdI* 49, 184-245.

Gaber, H. 2016, L'interaction des dieux, des génies et des démons dans la scène de la psychostasie, in A. Quertinmont, A. (ed.), *Dieux, génies et démons en Égypte ancienne: à la rencontre d'Osiris, Anubis, Isis, Hathor, Rê et les autres*, Paris, 284-289.

Gerhard, E. 1868, *Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften*, Berlin.

Griffiths, J.G. 1990, *The Divine Verdict - A Study of the Divine Judgement in the Ancient Religions*, Leiden.

Guigniaut, J.D. 1835, *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Paris.

Halbertsma, R.B. 2003, *Scholars, Travellers and Trade – The Pioneer Years of the National Museum of Antiquities in Leiden, 1818-1840*, London/New York.

Halbertsma, R.B. 2011, *Het recht gebruik van deze schatten* (inaugural lecture, Leiden University), Leiden.

Halbertsma, R.B. 2018, Verfijnd in verf en cameeën – de oudheden van Peter-Paul Rubens, in P. ter Keurs/W. Wirtz (red.), *Rijksmuseum van Oudheden Leiden, een geschiedenis van 200 jaar*, Zwolle, 24-29.

van Hasselt, G. 1780, *Vas etruscum omnium quotquot hactenus innotuerunt maximum, e Guillelmi V opt. Reip. Batav. gubernatoris museo edidit et illustravit*, Utrecht.

Heizer, R.F./F. Stross/T.R. Hester/A. Albee/I. Perlman/F. Asaro/H. Bowman 1973, The Colossi of Memnon Revisited, *Science Magazine*, 182, 1219-1225.

Heydemann, H. 1868, Herakles schlangenwürgend, *AZ* 26, 33-35.

Holwerda, J.H. 1905, *Catalogus van het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, afdeling Griekenland en Italië*, I, *Vaatwerk*, Den Haag.

Jahn, O. 1847, *Archäologische Beiträge*, Berlin.

James, A. 2004, *The Trojan Epic – Posthomerica by Quintus of Smyrna*, Baltimore.

Koch, K. 1993, *Geschichte der ägyptischen Religion: von den Pyramiden bis zu den Mysterien der Isis*, Stuttgart.

Kullmann, W. 1960, *Die Quellen der Ilias* (Hermes-Einzelschriften 14), Göttingen, 316-318.

duc de Luynes 1829, Ulysse chez Polyphème, *AdI* 1-2, 278-284.

Maciver, C.A. 2012, *Quintus Smyrnaeus' Posthomerica. Engaging Homer in late antiquity*, Leiden/Boston.

Maggialetti, M. 2012, Achille e Memnon, in L. Todisco (ed.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, II, Inquadramento, Roma 263-264.

Maury, A. 1844, Recherches sur l'origine des representations figurées de la psychostasie ou pèsement des âmes et sur les croyances qui s'y rattachaient, *RA* 1, 235-249.

Mette, H.J. 1963, *Der verlorene Aischylos*, Berlin.

Millin, A.L. 1808, *Peintures de vases antiques, vulgairement appelés Étrusques, tirées de différentes collections et gravées par A. Clener*, I-II, Paris.

Millin, A.L. 1811, *Galerie Mythologique - Recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens*, Paris.

Millingen, J.V. 1813, *Peintures antiques et inédites de vases grecs, tirées de diverses collections, avec des explications*, Rome.

Overbeck, J. 1853, *Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst*, Braunschweig.

Panofka, Th. 1833, Deimos und Phobos, *Hyperboräisch-römische Studien für Archäologie*, I 245-261.

Passeri, G.B. 1767-75, *Picturae Etruscorum in Vasculis*, Roma.

Pfeiffer, S. 2013, Egypt and Greece before Alexander, in W. Grajetzki/W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles.

Reinach, S. 1891, *Peintures de vases antiques, recueillis par Millin (1808) et Millingen (1813)*, Paris.

Rochette, D.R. 1833, *Monuments inédits d'antiquité figurée, grecque, étrusque et romaine*, Paris.

Salmon, E.T. 1967, *Samnium and the Samnites*, Cambridge.

Saulnier, Ch. 1983, *L'Armée et la guerre chez les peuples Samnites (VIIe – IVe s.)*, Paris.

Schmidt, L. 1857, Psicostasia, *AdI* 29, 118-123.

Schneider-Herrmann, G. 1996, *The Samnites of the fourth century BC as depicted on Campanian vases and in other sources*, London.

Snodgrass, A.M. 1984, *Wehr und Waffen im antiken Griechenland*, Mainz am Rhein.

Simon, E. 1959, *Die Geburt der Aphrodite*, Berlin.

Soleti, V.M. 2006, , Il motivo della psicostasia dall'Egitto faraonico all'Italia del Rinascimento, in I. Colpo/I. Favaretto/F. Ghedini (edd.), Iconografia 2005, Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno, *Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005)*, Rome, 497-504.

Stephani, L. 1859, *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst*, St. Petersburg.

Stephani, L. 1868, Erklärung von zwei Vasengemälden der kaiserlichen Hermitage, *Compte-rendu de la Commission Impériale Archéologique*, St. Petersburg, 127-170.

Trendall, A.D. 1967, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* I-II, Oxford.

Way, A.S. 1962, *Quintus Smyrnaeus – The Fall of Troy (The Loeb Classical Library)*, London/Cambridge (Mass.).

Welcker, F.G. 1824, *Die Aeschylische Trilogie - Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt.

Welcker, F.G. 1839, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, Bonn.

Whitmarsh, T. 2005, *The second sophistic*, Oxford.

de Witte, J. 1833, La mort d'Alcyonée, *AdI* 5, 308-318.

de Witte, J. 1844, Scènes de la psychostasie homérique, *RA* 1, 647-656.

Zoëga, G. 1808, *Li bassirilievi antichi di Roma*, Roma.

Ruurd Binnert Halbertsma
National Museum of Antiquities
PO Box 11 11 4
NL-2301 EC Leiden
R.Halbertsma@rmo.nl

BABESCH 96 (2021), 83-100. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289461

Shipping Adriatic Wines in the Roman Mediterranean: A Quantitative Approach

Federico Ugolini

Winner of the BABESCH BYVANCK AWARD 2020

Abstract

The Adriatic held a high number of vineyards and during the Roman times wine was one of the most produced and demanded rural commodities. Adriatic wines were shipped and traded across the Roman Mediterranean, and the role of the NW Adriatic ports was of distributor of commodities and interface within the Mediterranean. Using archival, archaeological and pre-industrial comparative data on agricultural production, this paper assesses the NW Adriatic ports' relationships with their farming hinterlands, and their connections within the Mediterranean and the rest of the empire. The first section introduces the Adriatic port cities, hinterland and countryside, and population; the second section explores the wines and crus *produced in the NW Adriatic; the third section examines the modelling of Adriatic wine production, consumption and export; the fourth sectio assesses the shipping of Adriatic wines, by examining aspects on seasonality, cargoes and markets.*

THE ADRIATIC PORT CITIES AND THEIR HINTERLAND: AN INSIGHT INTO THE COUNTRYSIDE

The literary evidence presents an overview of the largely established setting of the agricultural duopoly – the cultivars vine-cereals and their related products, wine and wheat. Viticulture and cereal farming are the best-documented agricultural products of this region. From the second-century BC, Polybius mentions the cheapness and abundance of all types of food in the territories of the Po Valley, especially wheat and wine on the Northern Adriatic side. He states that this territory produced such an abundance of cereal and wine that often the price of wheat was four obols for a Sicilian *medimnus* (equal to 6 Roman *modii* or two amphorae, ca 52 litres), and that of barley two obols, a *metretes* of wine (ca 37.50 litres) costing the same as the *medimnus* of barley.[1] From the Imperial period, Strabo, referring to the Northern Adriatic, i.e. Aquileia, reported the availability of these commodities and the import-export of wine, cereal, slaves and meat.[2] Herodian emphasises the richness of Aquileia's vineyards and the delivery of wine from there to markets deficient in this product, including those of the Illyrian and Danubian provinces.[3] Cato, Columella and Varro refer directly to the agricultural Adriatic economy, emphasising the large-scale vineyards, the fertility of these lands and the abundant production of wine and wheat, especially in Ravenna, Rimini and Ancona's hinterlands.[4] Pliny, referring to vineyards, makes reference to agronomic techniques, species and varieties and related productions.[5] These accounts collectively attest to a fertile and prosperous countryside.

Wine, which was undoubtedly the most important agricultural product, definitely contributed to the growth of the Adriatic economy in antiquity.[6] The richness of the Adriatic territory and the variety of wine types produced therein suggest that a well-organised network of wine makers and exporters existed.[7] The fertile hinterland was ideal for large-scale wine production and associated commercial activity; reaching its peak between the first- and early third-centuries AD.[8] This commodity not only required a well organised production system but also a network of communications and infrastructures, e.g. farms, roads, ports and warehouses, to enable its distribution. Although the archaeology of the vineyard and wine has been the subject of prolific scholarship,[9] archaeological data on vineyard plantation is scarce owing to the lack of evidence. Nonetheless, the rich literary evidence from the Imperial period demonstrates the variety of wines and *crus* from the Adriatic. The various wines produced in the hinterlands of Trieste-Aquileia, Ravenna-Rimini and Ancona were renowned, especially during the late Republican and early Imperial periods. *Pucinum*, *Reticum*, *Maecenaticum*, *Spinea*, *Faventia-Caesena*, *Ager Gallicus* and *Hadrianum* varieties were among the best-known and in-demand Adriatic wines, as frequently mentioned in textual sources (*fig. 1*).[10]

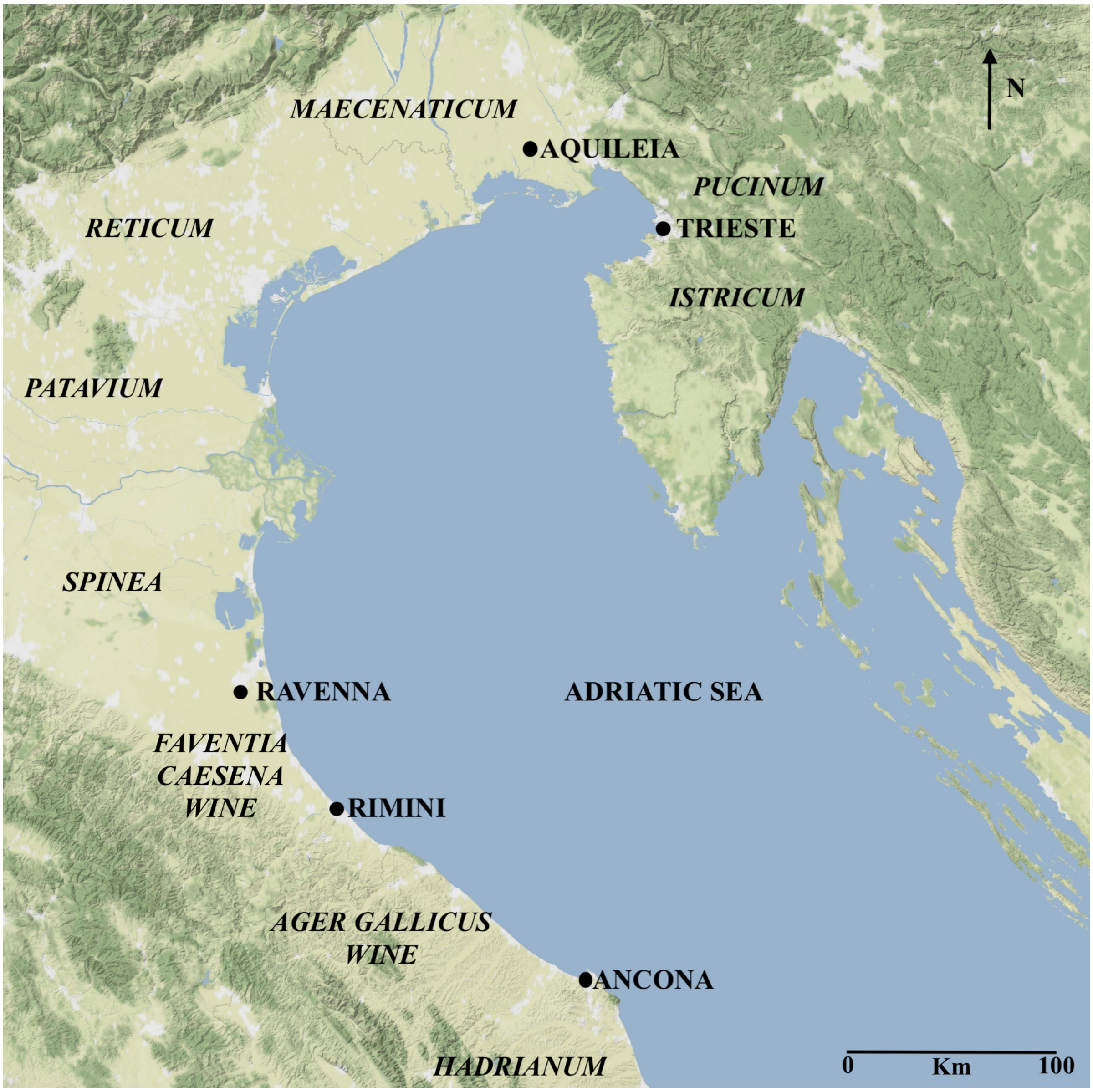

N
MAECENATICUM
AQUILEIA
PUCINUM
TRIESTE
RETICUM
ISTRICUM
PATAVIUM
SPINEA
RAVENNA
ADRIATIC SEA
FAVENTIA
CAESENA
WINE
RIMINI
AGER GALLICUS
WINE
ANCONA
HADRIANUM
0
Km
100

Fig. 1. The distribution of NW Adriatic wine varieties in AD 1-150 based on literary evidence (map by F. Ugolini).

Wines and *crus* produced in the Northern and Central Adriatic[11]

Classical authors and agronomists praised the properties of these varieties. *Pucinum* wine, for instance, produced as a grand *cru* in Trieste's hinterland, was mentioned by Pliny:[12] 'this wine is grown near a bay of the Adriatic, not far from Mount Timavus, upon a piece of elevated rocky ground, where the sea-breeze ripens a few grapes, the produce of which supplies a few amphorae'.[13] *Pucinum* was produced from vineyards famous for their wine's healing powers.[14] Its name derives from the *vicus* located north-west of Trieste (near modern-day Duino), also near the modern wine-making town of Prosecco. Pliny notes Livia's strong predilection for *Pucinum*; she considered it an elixir for long life and also described it as rich in therapeutic properties.[15]

In the Venetia et Histria, the Trieste-Aquileia hinterland was characterised by wine production on a large scale; wines with wider distribution that were of medium quality, or table wines, e.g. *Mecenatium(?)* or *Reticum*, attested around Aquileia and the other Venetian territories, e.g. Treviso, Vicenza, Padua, were also produced from the first-century BC onwards.[16] Strabo refers to wine being produced here, and Pliny reports that the *Reticum* was produced in Venetian territory, and was second only to the *Falernian* from Campania.[17] According to Varro the making of the *Reticum* was widespread between Verona and Aquileia, he also mentions the abundance of vineyard yields and related wine trade.[18]

In Aemilia, Ravenna and Rimini's hinterlands included the territories of Faenza, Forlì, Forlimpopoli and Cesena. This hinterland, today known as the 'Romagnolo', is adjacent to the other great centres of wine production, namely the *Caesena* and *Ager Gallicus*.[19] These territories were known from the pre-Roman period for their vineyards, but in the early Imperial period they became renowned for their extraordinary wine productivity.[20] Varro reports the productivity of the Faventia vineyards (ca 250 hl/ha),[21] indicating that the easy availability made this wine inexpensive.[22] Columella reports that Rimini's hinterland was important for its vineyards and the production of several *crus* and wines.[23] Columella and Pliny emphasise the quality of the *crus* rather than the quantity of varieties, including *Spinea* from Ravenna and *Ager Gallicus* wines, the latter being produced along the plain that extended from Rimini to Falconara Marittima.[24] Pliny also refers to these territories as producers of the so-called 'wines of *Caesena*'.[25]

In Umbria and Picenum, *Hadrianum*, a widely appreciated *cru*, was selectively produced across the *Ager Gallicus*, Hatri and Aternum, with a particular concentration in the hinterland of Ancona and Firmum.[26] The *Hadrianum* is frequently cited in textual sources and is considered one of the finest Adriatic wine varieties, from the first-century AD. Dioscorides mentions it as a wine mainly produced in the Picenum.[27] Silius Italicus likely refers indirectly to this *cru* by stating the abundance of vineyards from this region.[28] Pliny cites the *Hadrianum* together with another *cru* produced here, i.e. *Praetutianum*.[29] The name of the *Hadrianum* wine is also inscribed on a Dressel 3 amphora from Rome, i.e. Castro Pretorio, suggesting an export to the Roman market, as inscriptions also indicate.[30] The properties of this Adriatic wine are also mentioned in three third-century AD papyri.[31]

The literary evidence therefore global attests to the agricultural capacity of this Adriatic territory. What indirectly emerges from these sources is that the Northern (and partly Central) Adriatic marks a productive agricultural continuity from Trieste to Ancona, passing through the Po Delta and Aemilian territories; being involved in the farming of vineyards, cereals and other agricultural goods intended for local consumption and export.[32] The textual sources, however, stress that wine was the main commodity, given the variety of *crus* and table wines produced here. The textual evidence emphasises the differences in the quality and quantity of individual products and makes some minor claims about the markets where these varieties were consumed, e.g. Rome and the Balkans. The table wine, e.g. *Spinea*, *Caesena*, *Ager Gallicus* would have likely been destined for a large audience, *grand crus*, e.g. *Pucinum* and *Reticum* and *Hadrianum* for a more select one.

The Adriatic hinterland: arable lands, the rural (and urban) population

When considering the production, circulation and distribution of Adriatic wines, it is first essential to focus on the Adriatic hinterland by exploring the main rural areas, the rural (and urban) population and the production sites of the hinterland.[33] The *ager* investigated here covers a macro-regional territory from Trieste's to Ancona's hinterland comprising an area of ca 14,000 km², including the Venetia and Aemilia, i.e. Trieste, Aquileia, Ravenna, Rimini towards via Aemilia, Forlì, Cesena and Faenza centres, and the Umbrian and Picenum coast and its rural hinterland, i.e. Pesaro, Fano, Senigallia, Ancona, Potenza Picena.[34] From Trieste to Ancona, this comprises a hinterland ca 70-80 km from the coastline, i.e. EW, including centres such as Padua, Imola, Faenza.[35]

When studying the Adriatic hinterland, acknowledging the scale of the countryside allows for a further, more accurate, investigation of rural sites, their density and spatial distribution. However, the size of the countryside is complex, since anthropic effects, urbanisation and geomorphological changes have deeply affected this area through time and have also contributed to the variation of the hinterland. These factors represent an issue that can be partially overcome by exploring the *centuriatio* evidence, which provides us with the scale of arable lands of the countryside.[36] In this manner, information on the potential size of the Adriatic agricultural hinterland may be found which, together with information on the most representative production sites, forms a central point to be used later, for experiments on modelling and quantifying aspects of the Adriatic economy and the circulation of commodities.

The *centuriatio*, in both rural and urban sites, was a method of land measurements and division

Site	Regio	Size (km)	Area (km2)	Reference
Forum Iulii	Venetia et Histria	15 x 10	150	ITL 19 Raetia, F3, Bender 2000
Aquileia	Venetia et Histria	5 x 5	25	ITL 19 Raetia, F3, Bender 2000
Iulia Concordia	Venetia et Histria	20 x 20	400	ITL 40 Patavium D1, Pearce et al. 2000
Opitergium Heraclia	Venetia et Histria	10 x 12.5	125	ITL 40 Patavium D1, Pearce et al. 2000
Tarvisium	Venetia et Histria	50 x 40	2,000	ITL 40 Patavium B1, C1, Pearce et al. 2000
Patavium	Venetia et Histria	12.5 x 20	250	ITL 40 Patavium B2, Pearce et al. 2000
Hatria	Venetia et Histria	20 x 20	400	ITL 40 Patavium C2, Pearce et al. 2000
Claterna Caesena	Aemilia	60 x 20	1,200	ITL 40 Patavium B3-B4, C4, Pearce et al. 2000
Ariminum	Aemilia	25 x 10	250	ITL 40 Patavium C4, Pearce et al. 2000
Fanum Fortunae	Umbria	5 x 10	50	ITL 42 Arretium - Asculum E1 Harris 2000
Potentia	Picenum	10 x 2.5	25	ITL 42 Arretium - Asculum F2 Harris 2000, Corsi 2008
Total		232.5 x 180	4,875-5,000	

Table 1. The Countrysides of the Adriatic Region

– mainly undertaken for administrative, agricultural and settlement (but also drainage and reclamation) purposes – that was widely attested across Aemilia (especially to the north of the via Aemilia), the Po Delta, and Venetia, in proximity to Aquileia, Tarvisium, Iulia Concordia, Vicentia and Patavium. Although on a much smaller scale, the plans between Pisaurum, Fanum Fortunae and Potentia, and in Umbria and Picenum also demonstrate clear evidence of *centuriatio*.[37] The scale of the *centuriatio* in the Adriatic countryside can be calculated from datasets which provide evidence for this land division; these allow me to quantify the hypothetical size of arable lands (in km^2), ca 11 main rural areas can be identified, covering an area of 4,800-5,000 km^2 potentially available for large-scale farming (*table 1*).

Care should be exercised when using current *centuriatio* data as evidence for the extent of the rural landscape exploited for agricultural purposes. However, the quality of the data and their reliability, i.e. as presented in the Barrington Atlas which are based on studies from scholars and works on *agri centuriati* in this region.[38] The Barrington Atlas mapping draws on work by Bender, Pearce, Peretto, Tozzi and Harris in the 1990s based on literary and archaeological evidence (including aerial photography) for land division, i.e. evidence on the ground for drainage and parcelling up of landscape (which dates to between the Bronze Age and the early Imperial period).[39] The analysis is largely based on Tozzi's field survey and Schmidt's exploitation of aerial images.[40] It is further supported by studies on geomorphology and landscape variation by Veggiani and Bondesan.[41] They also drew on Bosio's work on ancient cartography in this region.[42] Studies on *centuriatio* and rural landscapes were also later developed through revisiting earlier work and systematic field survey of many of the rural areas of the Po Valley, from the late 1980s to the early 2000s.[43] More recent works by Jongman further contributed to the wider debate on lands available for agriculture, drawing on long-term studies of the Italian agricultural economy, which challenge Finley's and Hopkin's previous models.[44] These data match those provided in the Barrington Atlas in terms of the extent of the farmed landscape, which supports the validity of including them in experimental studies on the agricultural economy of the Adriatic.[45] I am aware of the difficulties of estimating an overall farmed area for this macro-region, which has never been done before, but this work constitutes a preliminary attempt that is based on the currently available evidence. A more accurate calculation of the arable land areas will become possible with future surveys.

Taking into account the limited data on *centuriatio* and also the fact that, from the pre-Industrial period (1800s), several rural areas were re-organised and subject to urbanisation, I can posit that the scale of arable lands of this region has been subject to change (e.g. there is a lack of evidence on arable lands in the Po Delta area, e.g. Rovigo-Ferrara-Ravenna; thus it is also fair to say that the size of the arable lands in the Adriatic countryside could have been much greater, and conjecturally the figure could be ca +30-40% higher, equal to 7,500-9,000 km^2). Furthermore, it is also fair to say that, especially across Trieste–Aquileia and Ravenna–Rimini, imperial estates as well as some non-centuriated lands were established to be exploited for agricultural purposes, though no evidence allows us to quantify this.[46] Nonetheless, our data is representative since it covers most of the potential size of the Roman Adriatic countryside considered here.

A brief consideration of the population size of the NW Adriatic cities and hinterland paves the way for later quantitative experiments. Great care should of course be exercised when calculating populations. I am aware of the difficulties and dangers of calculating populations which have been noted in older and more recent works. My approach is to take into consideration the low-middle estimate count when calculating NW Adriatic population. For instance, De Ligt argued that comparative data regarding population levels in medieval and early Modern Italy, together with hypothetical rates of population growth, support the low-medium count figures when calculating populations.[47] These estimates may be challenged; however, archaeology supports the hypothesis, through the examination of the geographical distribution of populations with respect to the physical size of towns and the average level of urbanisation.[48] Similarly, Hin considers the urban growth and the level of urbanisation of select towns in Italy during the early Imperial period by drawing on historiographical sources and providing further support for the low-middle count of the population.[49] Both models, especially De Ligt's, support my characterisation of urban and rural populations in the Roman Adriatic territory considered here, and experimental figures can be proposed. Combining De Ligt's and Hin's approaches, my calculations are based on the size of the towns, as determined in previous archaeological works, in combination with the level of urbanisation, as also proposed in recent studies by Morley and Wilson.[50] By exploiting data from the most recent of Morley's, Wilson's, De Ligt's, Hin's and Launaro's studies, I can calculate an urban population of around 60,000 people for the Adriatic port cities considered here.[51] To this figure, I add the population of the other hinterland and coastal urban centres of the Northern and Central Adriatic (by considering a threshold of ca 1,000/*vicus* and 5,000/*municipium*) I identified in some 50 towns and *vici*, which potentially equals 65,000-70,000 people. Overall, the urban population of coastal and hinterland Adriatic centres equals 130,000 people (*table* 2).

At this point I turn to consider the rural population of the Adriatic hinterland (those people living in extra-urban areas). The estimate of rural populations, in fact, is far more problematic than for urban ones, and so particular care is needed here, and I will next evaluate which method is more appropriate for such analysis. In the absence of data on the size of extra-urban centres and the density of the population in extra-urban areas, conclusions can be drawn by calculating the size of rural populations; quantitative analyses were undertaken by Lo Cascio and more recently extended by De Ligt.[52] The recent work by De Ligt has also demonstrated how, by considering a low-count model, it is possible to draw conclusions on the population urban-to-rural ratio, while remaining aware that comparative data are open to challenges and these may prove to be incorrect. However, these data fit well into a low-count model and are also compatible with patterns found in better-documented societies.[53] In order to adopt the most suitable method for our experiment, hypotheses can be formulated by adopting data on density (person/km^2), mirroring what ancient economy scholars have already proposed for other contexts across the Mediterranean.[54] This method is not valid for my purpose, owing to the lack of data on farm density and the distribution (ha) of rural sites, such as farms. The data thus has to be deduced indirectly, by adopting Lo Cascio's model on the relation between the needs of rural and urban populations. He states that 100 rural workers provided food for 20 persons (who presumably lived in an urban context); thus this implies a ratio of 5:1 (rural:urban population).[55] On this basis a 125,000-130,000 urban population gives me a figure of ca 625,000-650,000 for the rural population. The data fits with further calculations proposed by Rathbone and Lo Cascio; a rural population in antiquity usually represents ca 75-80% of the overall population. The final figure for the Adriatic population from Trieste to Ancona (coast and hinterland, including urban and rural populations), is thus ca 750,000-800,000 people. On the basis, the Northern and Central Adriatic territory considered here hosted ca 10-12% of the overall population of Roman Italy, in AD 1-100 (if we consider the population of Roman Italy as ca 6,000,000-7,000,000).[56]

MODELLING ADRIATIC WINE PRODUCTION/CONSUMPTION/EXPORT

The percentage of Adriatic wine consumption in Rome (in AD 150, before the Antonine plague) was estimated as 10,200 tonnes/year, equalling 17% of Rome's overall consumption.[57] This gives a valuable indication of the scale of production and export which can be further tested. These analyses prompt me to explore further productivity and consumption. However, a major issue is the near absence of studies quantifying and assessing wine production during the Imperial

Site	Regio	Status	Size (ha)	Population
Trieste	Venetia	Municipium	100	10,000
Fons Timavi	Venetia	Vicus	10	1,000
Aquileia	Venetia	Municipium	80-100	12,000
Grado	Venetia	Vicus	10	1,000
Iulia Concordia	Venetia	Municipium	10	1,000
Opitergium	Venetia	Municipium	10	1,000
Heraclia	Venetia	Vicus	5-10	1,000
Portus Reatinus	Venetia	Vicus	5-10	1,000
Torcellum	Venetia	Vicus	5-10	1,000
Tarvisium	Venetia	Municipium	10	1,000
Acelum	Venetia	Municipium	5-10	1,000
Altinum	Venetia	Municipium	25	5,000
Patavium	Venetia	Municipium	35-50	5,000
Ateste	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Equilium	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Brundulum	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Atria	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Mons Silicis	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Frattesina	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Feraria	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Claterna	Aemilia	Municipium	5-10	1,000
Vicus Aventia	Aemilia	Vicus	5	1,000
Forum Corneli	Aemilia	Municipium	15-25	1,000
Faventia	Aemilia	Municipium	10-20	1,000
Forum Livi	Aemilia	Municipium	15	1,000
Forum Popili	Aemilia	Municipium	10-20	1,000
Spina	Aemilia	Vicus	10	1,000
Castrum Cumiacli	Aemilia	Vicus	10	1,000
Ravenna	Aemilia	Municipium	100	5,000
Classis	Aemilia	Navy seat	60	10,000
Caesena	Aemilia	Municipium	20	1,000
Ariminum	Aemilia	Municipium	70-80	10,000
Verucchio	Aemilia	Vicus	10	1,000
Sassina	Aemilia	Municipium	25-50	5,000
Monteferetri	Aemilia	Vicus	5-10	1,000
Pisaurum	Umbria	Municipium	50-100	8,000
Novilara	Umbria	Vicus	10	1,000
Fanum Fortunae	Umbria	Municipium	25	5,000
Forum Sempronі	Umbria	Municipium	15	1,000
Urvinum MMetMetaurense	Umbria	Municipium	10	1,000
Pitinum Metaurense	Umbria	Municipium	10	1,000
Suasa	Umbria	Municipium	10	1,000
Ostra	Umbria	Municipium	10	1,000
Sena Gallica	Umbria	Municipium	25	5,000
Montedoro	Picenum	Vicus	5	1,000
Ancona	Picenum	Municipium	50-100	10,000

Site	Regio	Status	Size (ha)	Population
Aesis	Picenum	Municipium	10	1,000
Cupra Maritima	Picenum	Municipium	15	1,000
Cingulum	Picenum	Municipium	10	1,000
Auximum	Picenum	Municipium	10	1,000
Numana	Picenum	Municipium	10	1,000
Potentia	Picenum	Municipium	10	1,000
Urban				130,000
Rural				650,000
Total	Adriatic			780,000

Table 2. Adriatic Population (Urban/Rural)

period. Although recent enquiries on production/consumption have been proposed by Tchernia, and Jongman, none of these enquiries have considered a comparative study of wine production by exploiting a combination of records from antiquity and the pre-Industrial period.[58] Studies on the Roman economy have often claimed parallels with the economy of the pre-Industrial period (1700s-1800s).[59] In regard to wine, features from the pre-industrial Adriatic assist in this comparison, e.g. the absence of pesticide, no artificial fertilisers and the prevalence of mixed crop farming. In the Adriatic region, agricultural data from the period 1860s-1880s in particular contribute to the analysis of vineyards production, which allows us to provide new hypotheses on wine production, consumption and export in the Roman Adriatic. The approach to vineyard cultivation in both antiquity and the early Modern period problematises the reliability of Classical sources. Textual sources, in fact, suggest very high levels of production, but doubts arise when considering the reliability of these sources, especially for a region in which mixed farming was likely practised.[60] The literary evidence from Cato, Varro, Columella and Pliny indicates almost quasi-industrial-scale production and agricultural techniques for some of the vineyards of Aemilia and Picenum.[61] Varro, in particular, referring to Cato, states that a vineyard in the ager south of Rimini produced ca 10 cullei of wine per iugerum (ca 200-210 hl/ha wine).[62] These quantities are questionable, even in cases of specialised farming, and are far higher from the average of 70–100 hl/ha attained today by Romagnoli and the Veneto vineyards, e.g. vineyards at Padua, Ravenna, Faenza or Forlì.[63] Other literary evidence reports that a productivity of ca 2 cullei per iugerum was very common (ca 40 hl/ha) and that ca 1 culleus per iugerum was the lowest (20 hl/ha).[64]

In the Roman Imperial period, vines across north-east Italy were almost always mixed with fruit trees, e.g. elm, mulberry, pear or olive, or cereal, e.g. wheat, barley or spelt.[65] Mixed farming is reported by Pliny when he describes the rent of estates, mentioning the mixed production of wine, wheat, barley and olives.[66] Columella seems to refer to mixed crops when he reports the low wheat yields.[67] At the end of the early Modern period (1860s), across Northern Italy, the absence of mechanical and industrial approaches to vineyard cultivation indicate that it was still largely undertaken in combination with other products, or in a few very wealthy contexts as a specialised undertaking.[68] A new form of vineyard exploitation (practised in isolation) was developed only after the 1950s.[69] This scenario, at least for vineyard (and also cereal) farming techniques, suggests that archival production data from the pre-Industrial period, specifically from around the time of Italian unification, may be helpful.

Data from the 1860s-1880s (available from ISTAT - Italian National Institute of Statistics in Rome) in pre-Industrial Italy along the Adriatic are used here to build and test a model (*table 3*).[70] I compare vineyard size (hectares), wine production (hectolitres) and average production per hectare (hl/ha) in order to assess regional wine consumption and export (via sea).

By modelling Adriatic wine production, consumption and export, and drawing a parallel between the Roman Adriatic of the Imperial period (AD 1-150, before the Antonine plague) and pre-Industrial Italy in the unification period (1860s-1890s), this study on vineyard cultivation and productivity allows me to explore the possible quantities necessary to satisfy local needs and to assess the possible surplus exported/shipped from Adriatic ports. This data, integrated with that on daily and local consumption, on Adriatic

Period	Region	County	Vineyard size (ha)	Wine production (hl)	Average production (hl/ha)
1860-1875	Veneto	Treviso	49,763	397,888	8
		Venice	31,382	470,730	15
		Padua	24,720	296,640	12
		Rovigo	14,863	163,493	11
1860-1875	Emilia	Ferrara	27,233	326,796	12
		Ravenna	13,181	144,991	11
		Forlì Rimini	15,166	197,158	13
1860-1875	Marche	Pesaro	19,615	254,995	13
		Ancona	22,449	291,837	13
Total	Adriatic		218,372	2,544,528	11.65

Period	Region	County	Vineyard size (ha)	Wine production (hl)	Average production (hl/ha)
1879-1883	Veneto	Treviso	85,140	158,473	1.86
		Venice	70,690	131,890	1.86
		Padua	46,139	310,407	6.73
		Rovigo	50,130	53,340	1.06
1879-1883	Emilia	Ferrara	28,984	121,736	4.20
		Ravenna	29,610	313,952	10.60
		Forlì Rimini	116,910	262,850	2.25
1879-1883	Marche	Pesaro	22,110	303,187	13.71
		Ancona	26,410	277,477	10.51
Total	Adriatic		476,123	1,933,312	4.06

Period	Region	County	Vineyard size (ha)	Wine production (hl)	Average production (hl/ha)
1890-1895	Veneto	Treviso	76,706	41,499	0.54
		Venice	56,535	11,816	0.20
		Padua	65,776	18,462	0.28
		Rovigo	58,011	27,791	0.47
1890-1895	Emilia	Ferrara	28,614	80,443	2.81
		Ravenna	65,009	367,478	5.65
		Forlì Rimini	120,266	197,142	1.63
	Marche	Pesaro	38,003	285,611	7.51
		Ancona	36,863	222,003	6.02
Total	Adriatic		545,783	1,252,245	2.29

Period	Vineyards (ha)	Wine (hl)	Wine (tonnes)
1860s-1870s	218,372	2,544,528	254,452
1880s	476,123	1,933,312	193,331
1890s	545,783	1,252,245	125,245
Average	413,426	1,910,028	191,002

Table 3. Vineyard Farming and Wine Production in the Pre-Industrial Adriatic (1860s-1890s)

Adriatic population	Production (tonnes/year)	Consumption (litres/capita)	Consumption (tonnes/year)	Surplus (tonnes)
750,000-800,000	250,000	200	150,000-160,000	100,000

Table 4. Adriatic Wine Consumption/Surplus

population and capacity/distribution makes it possible to discuss the scale of exports, the shipping involved in this trade and as a consequence the role of ports.

For the Adriatic territories considered here, by exploiting the data on *centuriatio* explored here, the farming area (ha) destined for vineyard plantation (as part of the ca 5,000 km^2 of arable lands farmed) can be experimentally exploited.[71] This model partially lacks data about the farming area in the 1800s, which was designated for vineyards (hectares of plantations of grape-bearing vines) in centres of the Roman Adriatic. Here, I assess the territories of Aquileia–Ancona; Trieste is not counted, as it was a city of the Austro-Hungarian Empire until 1918 and there is an issue with data availability. The farming area, from Aquileia to Ancona, in pre-Industrial Italy could have matched the vineyards in the Roman period, as the vine was often farmed in association with other cultivars, i.e. in the 1800s, and was rarely subject to intensive farming (in isolation), as it is today. This data indicates an average vineyard farming area of ca 2,000-2,200 km^2 for the Northern and Central Adriatic hinterland (from Aquileia to Ancona).[72] My overall farming area supports the model of the vineyards' size and productivity in the Adriatic area we considered, i.e. Aquileia-Ancona (2,000-2,200 km^2).[73]

By considering an average of total production from the 1860s to 1870s, and excluding production in the 1880s and 1890s (when Italian vineyards were affected by *phylloxera vastatrix* bacterium and data on production is not representative), I can estimate an overall production of about 250,000 tonnes of wine. Pre-Industrial production provides an average of 10-15 hl wine/hectare – far from the production of over 150-200 hl wine/hectare mentioned by Classical agronomists (lowest 20 hl/ha).[74] To clarify this point it is worthwhile to mention that such quantities are far even from the ca 60/70 hl/ha reached today in Northern Italian vineyards, in a highly specialised context.[75] Thus, if I assume an average of 60/70 hl/ha along the Italian Adriatic in the post-Industrial period (1980s-2000s), I can deduce that the extraordinary output of Cato and Columella derives from isolated and extraordinary circumstances, or as in the case of Graecinus ca 40 hl/ha refers to cheap wine only. My average quantity of ca 12 hl/ha from pre-Industrial Italy (1860s-1870s), coming from 250,000 tonnes produced on 2,000 km^2 land farmed, and the fact that vineyards were often farmed in association with other cultivars (as was likely the case in the Roman period), need to be taken into account for testing our model on Roman Adriatic commodities. Thus, this output is representative of the production in ancient and pre-Industrial periods.

Turning to Adriatic wine consumption in the Roman period, I now combine data from literary evidence from the Classical (AD 1-150), Renaissance (1400-1500) and early Modern periods (1600-1700). These give me an average consumption of 1.00-1.10 litres/day per person.[76] The figures suggest an average consumption of ca 365-402 litres/year per person; of course children, the young and probably women drank less. Contemporary scholarship posits that consumption varied between 100 litres/year (Jongman) and 246 litres/year (Purcell), or even 146-185 litres/year (Tchernia).[77] For my model I take as a sample the average data referenced by Cato and Horace, the France of the 1700s, and the highest figures from Tchernia and the pre-Industrial Adriatic, providing us with a consumption of ca 0.50-0.70 litres/day per person. Thus, I propose an average of ca 200 litres/year per person. This data seems to balance the average from diverse historical periods and revise the most recent model from Jongman that proposes a consumption of 100 litres/year per person.[78] Therefore, for my Adriatic population of ca 750,000-800,000 people, who consumed ca 200 litres of wine each per year, I estimate a total consumption of wine of about 150,000-160,000 tonnes (*table 4)*.

The overall estimated production (250,000 tonnes), after deducting local consumption (ca 150,000 tonnes; ca 60% of the total production), leaves a surplus of ca 100,000 tonnes, which was likely destined for export (ca 40% of the total production).[79]

SHIPPING OF ADRIATIC WINES: SEASONALITY, CARGOES AND MARKETS

The surplus 100,000 tonnes prompts me to explore shiploads, seasonality and the ports' role in delivering Adriatic wine. Recent shipwrecks discoveries suggest that early Imperial shipping commonly transported wine with average cargos of 300-400 tonnes.[80] The evidence of shipwrecks from Istria, Dalmatia and Venetia indicates that 100-200-tonne shiploads were possible and also that Mediterranean markets (e.g. to the Tyrrhenian, Dalmatian and Aegean markets) were reachable by sea (using medium-sized ships).[81] Iconographic evidence from the Adriatic generally supports this point: e.g. the mosaic of Palazzo Diotallevi at Rimini, dating from the early second-century AD, depict medium-sized types with square sails and a main mast, which are equipped with a stern, helm and oars.[82] The average depth of the seabed in its ports along the Northern Adriatic, had to be around 5-7 m, thus favouring the landing of ships with medium draught, i.e. for ships with draughts of ca 2 m.[83] The lagoon and almost riverine context of some hubs also favoured the docking of such medium-sized ships. The scale of the facilities means those boats used for shipping wine and foodstuffs would likely have been prioritised, i.e. easy accessibility, functional docking facilities, fast loading and unloading operations, fast manoeuvring. These shipwrecks identified in Adriatic waters, including those of Grado, Pesaro, Ancona, Margarita, Ilovik and Zlarin in Croatia, in view of their dimensions, were well suited for wine transport.[84]

Taking into account the Dalmatian evidence, the first example is a merchant ship, the remains of which were found near the island of Ilovik.[85] This ship was made of 2-cm-thick planks, whereas the second one, on the bottom of the sea near Zlarin Island, had planks of 3-3.5 cm. These ships had a draught of roughly 2 m, and studies of their planks confirmed that the Zlarin ship could have been 30 m long x 8 m wide, and the ship near Ilovik could have measured 25 m long x 6-7 m wide.[86] Most shipwrecks on the Dalmatian coast are of commercial galleys of the same type as those in Zlarin, Ilovik and Margarita. Likewise, the shipwrecks of Grado, Pesaro and Ancona seem to be of similar size, thus further illustrating the type of ships that sailed the Adriatic and transported local wine. Ships that measure ca 25-30 m x 6-7 m refer to medium size galleys.

These dimensions imply medium-sized ships with a capacity of roughly 100-200 tonnes, which can also be inferred from the keel length (in these cases, 15-18 m).[87] These ships could carry a cargo of more than 2,000-3,000 amphorae, e.g. Lamboglia or Dressel types, or ca 100 tonnes of goods, although this of course depended on the material being transported (20/25 x 5/6 x 2 m).[88] This figure was reached by evaluating the capacity of amphorae, which could hold ca 26 litres of wine, oil or *garum*.[89] The weight of the full containers was ca 37 kg (Dressel weight = 12 kg; thus, full weight = 35-37 kg).[90] Therefore, a cargo of 2,000-3,000 Dressel amphorae could be loaded onto a medium-sized ship, for a cargo weighing ca 100-200 tonnes.[91]

Allowing for an average shiploads of no more than 150 tonnes to export my 100,000 tonnes of Adriatic wine, ca 650 shiploads per year could have been needed. By imagining two scenarios of regional and trans-regional export, I will now assess the capacity of the 'commercial fleet' in shipping Adriatic wine. By considering a regional scenario with a wine 'commercial fleet' that exported this Adriatic commodity exclusively to Dalmatian markets, as the evidence of shipwrecks might suggests, via the well-known Aquileia/Ravenna-Pula, Rimini-Zadar, Ancona-Salona/Dubrovnik routes, the journey time would have taken no more than 2–3 days (ca 4–6 days departure/return);[92] this means 16-24 days at sea and 6-14 days in port monthly. This implies that each ship could make about 3-4 deliveries per month or 18-21 round trips, allowing for a sailing season of 210 days (7 months) and carrying ca 3,150-4,200 tonnes per season. This scenario indicates that ca 24-32 ships could have delivered this quantity of wine per season if hypothetically these ships traded with Dalmatian ports only (*table 5*). I limited my analysis to the Dalmatian, and Aegean and Tyrrhenian markets, following Arnaud's assertions on navigational routes, and taking into account considerations on connectivity extrapolated from ORBIS (time/cost/seasonality) and further evidence for shipwrecks from the Adriatic coast that contain wine containers.[93]

By operating on a trans-regional scale, trading with Ostian and Aegean markets, 10-11 rounds/year would have been possible. I suggest 10-11 trades, via the Ancona-Ostia, Rimini-Delos, and Ravenna-Athens routes, which would not have taken more than 9-10 days per round-trip (ca 18-20 days from departure to return; this means 10-12 to ports monthly). Thus, taking into account the Adriatic sailing season, no longer than 7 months, this means that each ship could make about 1.2 deliveries per month. This implies 8.40 ship round trips per season, with each ship carrying ca 1,260 tonnes per season. About 80 ships could deliver about 100,000 tonnes of wine per season for routes of this kind (*table 6*).

The shipwreck evidence suggests that ships of ca 150-tonne capacity may have formed most of the 'wine shipper's fleet' that served the Eastern Adriatic. The Dalmatian coast has the highest concentration of shipwrecks across the Mediterranean, and most of the cargo is Italian amphorae of wine from the Northern and Central Adriatic.

Market	Dalmatia coast
Capacity (tonnes)	150
Sailing season (days)	210
Journey (days)	4-6
Round (month)	3-4
At sea (day/month)	16-24
At port (day/month)	6-14
Round (season)	21-28
Load/ship	3,150-4,200
Ships	24-32

Table 5. Shipping Adriatic Wine - Export to Dalmatia (100,000 Tonnes)

Market	Latium/Aegean
Capacity	150
Sailing season (days)	210
Journey (days)	18-20
Round (month)	1.2
At sea (day/month)	18-20
At port (day/month)	10-12
Round (season)	8.4
Shipload	1,260
Ships	80

Table 6. Shipping Adriatic Wine - Export to Aegean and Tyrrhenian Markets (100,000 Tonnes)

However, it is also fair to say that a certain quantity of wine was also shipped via terrestrial and river routes, though in most cases the first unloading occurred at the docks and ports of call along these coasts. An appreciable quantity must have reached the Aegean and Latium markets, as ceramic evidence and rich epigraphic sources indicate. Thus, whether 24-32 (min. for Dalmatia only) or 80 ships (max. for Latium and the Aegean, combined routes), the averages suggest a wine shipping made of ca 52-56 wine ships carrying the wine surplus destined for export on a seasonal basis. Our suggested size/capacity of this 'commercial fleet' may be further supported by the presence of the guild of the *navicularii Maris Hadriatici* which was involved in shipping Adriatic wine to Rome and Ostia.[94] These ships had to be used for wine transport during the periods March-June and October-November to allow for the transport of other commodities during different periods (e.g. cereal harvesting in June-July and exporting in July-October). Nonetheless, in the context of the Adriatic, sailing and navigability would have been possible throughout the year, including winter and autumn.

The role of the Roman Mediterranean ports, as key components of the Roman economy, is one of the main questions of the ongoing debate on harbour studies.[95] Roman harbour cities must have formed the hubs which played a key role in enabling large-scale monument of commodities and the regulation of traffic, exchange and contacts. Across the Mediterranean, ports shaped these socio-economic relationships, acting as the main infrastructures that supported Roman economic growth and enabled long-distance connections. While roads supported short-distance exchanges, local trade and traffic, or acted as logistics support to connect hinterland centres and hubs, the ports were the sole structures that allowed the establishment of a large-scale movement of goods.[96] Of course, maritime trade represented the fastest and cheapest way of connecting most of the territories of the empire and of shipping goods, thus contributing to the consolidation of the local economies and the circulation and distribution of the commodities produced.[97] Nowadays, harbour studies have achieved a good, albeit partial, comprehension of the role of major Mediterranean ports and the scale of the commodities traded here, e.g. Portus, Leptis Magna.

Analyses on the Adriatic economy and its ports, their scale and scope are still lacking and our insight into the type/level of commodities produced and related export/trade via the harbours of this region is patchy. Such gaps prompted this study, and it was deemed necessary to first explore selectively the context in which commodities were produced, the scale of these productions and quantify the potential export/surplus. This exploration enabled me to consider whether the quantities of commodities produced here in the hinterland were sufficient to propose that the Adriatic ports were key hubs that functioned as nodes and receivers/distributors for the supply of goods and foodstuffs to non-local markets. Modelling of the scale of local production allowed me to assess the possible export and circulation of Adriatic goods. This work has shown that through its regional ports, the Adriatic, although potentially considered as a relatively isolated territory, played a crucial role in the establishment of a regional economy that supported the local urbanism and also the nearest and newly established provinces, e.g. Dalmatian and Danubian provinces, owing to the strategical position of the Adriatic's shores, ports and cities, as well as being connected to Rome on a major scale.

The Adriatic territory considered here extends over ca 500 km of coast (Trieste-Ancona), and covers a territory of ca 14,000 km² – a territory that, in view of my model, most likely hosted a population of ca 750,000-800,000 people which was distributed between rural and urban centres. This population contributed to the growth of the agricultural, manufacturing and commercial activities related or linked to ports that helped the local economy to grow especially in AD 1-120. The population was settled across a strip of coastal land that included ca 4 Roman regions (in Italy), comprising ca 5 main regional ports, 1 main military port, 6 small ports, as well as 10 coastal centres and some 31 urban centres as well as all the rural settlements in the hinterland. The hinterland was made up of production sites and farms (of which we have only considered the best-attested examples) and an estimated 5,000 km² of arable lands, and these formed the basis for a large-scale, advanced agricultural economy.

The modelling exercises have demonstrated that figures on production, consumption and related export can be inferred. The outputs have indicated that in this region the duopoly of wine and wheat could have contributed substantially to satisfying the needs of the region of the nearest provinces, especially the Danubian markets and Latium. Analyses on wine and wheat, which was the most in-demand item, have shown that local demands were met and that the export of an appreciable surplus almost certainly occurred regularly. This export was most likely destined to supply nearby territories and especially the troops stationed there, e.g. in Dalmatia, Noricum and Pannonia. The ceramic evidence and shipwrecks indicate the routes of Adriatic commodities and the connections between this territory and various provinces. The manufacturing and trade of woollen items are also well attested, as these are evidenced by the presence of producers, dealers and traders in both hinterland and coastal centres. The presence of merchants and dealers on the Dalmatian coast suggests the existence of commercial relationships and that textile products satisfied this regional market and the Danubian provinces.[98]

The effective role of the Adriatic ports depended on the presence of an economic system in the hinterland, where the production centres and the main actors, i.e. the rural and urban population, were situated. The development of the Adriatic hinterland is reflexively linked to the Adriatic ports being a mutually beneficial partnership, between hinterland and coastline. The consolidation of a rich, well-organised and quasi-industrial Adriatic hinterland came partly as a consequence of the major infrastructural works promoted by senatorial and Imperial authority, respectively in 200-100 BC (cities, communications) and 27 BC - AD 115 (economy, ports, drainage), which especially in the second phase contributed to the development of agricultural and commercial systems.[99] Archaeological evidence of infrastructural works, e.g. for the construction of the Flaminia, Emilia, Annia and Popilia roads as well as inscriptions from Aquileia and Porec, indicated that local magistrates and merchants were likely also involved in the promotion of harbour construction. Works promoted by Augustus, Claudius and Trajan at Aquileia, Ravenna, Rimini and Ancona, demonstrate the involvement of imperial figures in sponsoring major infrastructural works.[100] The infrastructural works (e.g. cities, communications, drainage works) and the later construction of ports, quays and moles grew in parallel with the large-scale growth in farming and production activities. Such works which were undertaken in the early Imperial period favoured the creation of a network that assisted in the delivery of products from the hinterland to the coasts in a relatively short amount of time and at reasonable prices. Here, roads linked the production sites and centres of the hinterland with the coastal cities and their ports.

The Adriatic area investigated here was part of a territory that underwent major infrastructural works from the Republican period, but an ‘upgrade’ of the cities was achieved only in the early Imperial period, when ports were built. Cities were initially linked through a network of roads and waterways, and Adriatic ports, intended as monumental structures and not as shelters or natural landing points, were then established as the economy finally grew. The construction of Adriatic ports likely enabled the shift from an economy sustaining the need of a local population to a regional economy that provided more complex and larger-scale exports. This growth is probably interrelated with the considerable demographic growth of this area in the early Imperial period, the boosting of a network of small urban centres within the Po Valley area, that made Northern Italy an effective quasi-industrial area for advanced agriculture, large-scale manufacturing activities, and the stretching of the *limes* eastwards. These characteristics define the role of the Adriatic as an interface, especially for the production and export of wine.[101]

The Adriatic hinterland perhaps hosted some important estates owned by the Imperial authority.[102] This implies a direct and privileged connection between the Adriatic ports and the Latium markets of Rome and Ostia. The existence of estates of the emperors would also have increased the chances of direct intervention from the emperors, in the sponsoring of port facilities and infrastructures which would serve to facilitate the shipping of goods to Rome. In this regard, the Adriatic would have benefitted from the opportunities presented by the *annona*, by shipping the major commodities produced here. The *navicularii* recorded here would have played a role in trading and sailing from the Adriatic to Latium.

The scale of the movements that makes my ports central to the Adriatic economy can also be deduced from the form of the port structures. Major Roman ports, e.g. Portus, Leptis Magna, Casearea Marittima, or at least those with mainly commercial functions, were built as quasi-inner ports, and provided with monumental quay(s), multiple moles and breakwaters that were suited to the landing of large ships with substantial images to which they guaranteed shelter. In contrast, Adriatic ports were constructed either by exploiting riverine-lagoon environments, e.g. Aquileia, Grado or Ravenna, or by consolidating the sea fronts, as an open port with a main quay and a mole, and in some cases with a secondary landing point, e.g. Trieste, Rimini and Ancona. These features provide further support for the suggestion that these ports functioned on a regional scale, in a context made up of short–medium-distance trade that required fast connections, multiple loads (on a regular basis, i.e. monthly) and the presence of a circumscribed but appreciable number of commercial ships. Although it is difficult to establish the size of the Adriatic 'commercial fleet', in contrast to the overall port capacity (ca max. 200-250 ships in 5 harbours), the figures on commodities produced in the hinterland suggest that 150 tonnes medium-sized commercial ships would have been necessary to regulate and manage the export of wine.

Furthermore, having quantified the production and consumption of wine and assessed the export of these products, and noted how in both cases some 24-80 ships (lowest–highest) transported such commodities, in light of these calculations, we can assess the economical sustainability of our wine/wheat shipping and ports by assessing the tonnes of unloading/loading capacity using the shiploads/sailing days/capacity of our ships. A reasonable average range would be 55 ships.

> Wine export: 55 ships, of 150-tonne capacity each, sailed over the sea of the Adriatic for a season of ca 210 days (7 months), and to ports ca 10 days/month. Thus = 173,250 tonnes.

This implies that my fleet of an average 55 medium-size ships, that operated to/from NW Adriatic ports, sustained exports of ca 173,250 tonnes/seasonally. My export data is characterised by the duopoly wine/wheat and we counted ca 100,000 tonnes of wine each season. This data implies some ca 170,000 tonnes of commodities, which would form the bulk of Adriatic exports per year (ca 70-75% of the export). It is difficult to establish which other commodities may have represented the remaining ca 25-30% export capacity, but especially cereals, and also timber, stones, woollen items, fish products or oil are likely possibilities.

Interestingly, a capacity of ca 100,000 unloaded tonnes (seasonally), clearly indicates, though experimentally, that the capacity of the ports fits well with the building features and settings and also the size of ships accommodated in these docks (150-tonne capacity). This output confirms my interpretation of the regional purposes of the Adriatic harbours and the establishment of exports, and also indirectly confirms that something 'bigger', in terms of productivity, was happening across the hinterland, coastal and rural centres, and that other major productions, which are difficult to quantify in terms of scale, were also being produced. Fish products, woollen items, clothes, timber and stone, but also lead, brick and tile were, though on a minor scale, developed (as also the shipwreck suggest), thus pushing up our modelling of the quantities exported. One should also take into account factors that cannot be calculated and are not known, e.g. human trafficking.

The Adriatic was characterised by production sites and provided with favourable communications, river-ways and main roads which connected port sites and facilities, thereby assisting in the movement of goods, storage, the loading and unloading of materials, but also in administration, contracts and deals. Infrastructure and communications that linked ports to main roads/river-ways further support this point and the practicality of movements. The narrow coastal and hinterland territory, the medium-scale city and the riverine/open ports provided with a main quay facilitated the speedy loading and shipping of products from the hinterland to ports and on to the markets. The form and size of the ports was planned to respond to the capacity of the local economy and to sustain the export of goods to the closest markets. The size of Adriatic coastal cities, their population, the maritime houses, and city arrangements also served the needs of a mercantile class involved in large-scale regional commerce. Porticoes, warehouses, storage areas, *domus*, and city buildings, exemplify how port centres served combined purpose, e.g. residential, administrative and mercantile.

By studying factors such as the environment, demography, productivity and infrastructures we can demonstrate how the Adriatic hinterland and ports boosted the local economy. The economy expanded primarily through ports, which were key nodes and played a pivotal role in the shipping of commodities. These ports, which were favoured by the network of roads and communications, permitted connectivity and in this sense the Dalmatian, Italian and Aegean coasts were the main targets. The Dalmatian networks supplied the Danubian *limes*, the Italian networks supplied Rome, and the Aegean networks served as ports of call for exchanges. It has been demonstrated here that Adriatic connectivity was assisted by its geographical location as an interface with the nearest provinces and with Latium and the Aegean that remained privileged markets.

In terms of *longue durée*, other factors including distance and connectivity could also have represented key elements that contributed to the progressive decline of the Adriatic ports and production sites. It is difficult to assess the fall of the Adriatic ports, but the evidence treated and assessed in this paper permits some suggestions. The *terminus post quem* for major restorations of Adriatic ports is the early second-century AD, i.e. Trajanic period.[103] The ceramic evidence indicates a decrease in production between the second half of the second-century and the early third-century AD. The abandonment of production sites for making wine and oil (Venetia et Histria, Picenum) suggests a considerable decrease in manufacturing activities starting around the late second-century AD.[104] The shipwrecks indicate a peak in cargos at the very beginning of the Imperial period and a progressive fall starting from the early second-century AD.[105]

In relation to this phase of decline that affected the port structures and local economy, I should note the followings:

- The stretching of the frontier boundaries, e.g., after the Dacian campaigns, that made the transport of commodities via terrestrial routes increasingly expensive (from hinterland to ports and from Dalmatian coast to Danube *limes*). This situation favoured the organisation of self-sustaining settlements in those provinces (AD 150-200).[106]
- The advent of cheaper prices that made the buying of wines from other Mediterranean regions a competitive and appealing prospect (wines from Spain and Gaul) (AD 100-200). This was perhaps influenced by the encroachment of Spanish and Gaulish wine imports on the Italian markets, which contributed to falling prices and the export of *cru*.[107]
- The later boom of other provinces (African), as evidenced by the arrival of African commodities on a larger scale from AD 200 onwards.[108]
- The epigraphic evidence, dating to AD 150-250, indicates that the *navicularii maris Hadriatici* mainly dealt with Central Italian markets, during a phase when connections with Danubian provinces probably started to diminish. Therefore, Adriatic commodities and wine varieties went through a phase of low demand in the Mediterranean markets, though this could be explained by the supply of the *annona* and the presence of Imperial estates along the Northern Adriatic hinterland.[109]

The archaeological evidence for Adriatic port structures, though lacking in consistent remains, indicates a period of life stretching from the end of the Republican and Augustan phases to the Hadrianic period, with a peak during the Julian-Claudian phase, thus indicating that these ports experienced a phase of infrastructural and economic prosperity over ca 100-150 years. Similarly, the evidence from the agricultural hinterland and the circulation of materials demonstrates how the apogee was reached during the first-century AD and how from the mid second-century AD the loss of the economic role of the Adriatic was involved in the progressive decline of most of the port structures. The chronological evidence for the harbour remains also suggests different phases of life for the facilities and changes in their uses. The epigraphic evidence attesting to wine-makers and merchants, traders, sailors, and ships permits me to hypothesise the shipping of Adriatic wines towards the *limes* and the main markets of Dalmatia, Noricum and Pannonia, in the first and second centuries AD.

NOTES

[*] I would like to thank John Pearce and George Maher for useful feedback and discussion on the topic of this paper, the Italian National Institute of Statistics (ISTAT, Rome) for providing me with the data on wine production, and for allowing me to use them. My gratitude also goes to the anonymous reviewers, and the BABESCH Foundation for awarding me with the Byvanck Award for this paper. All mistakes are, of course, my own.

[1] Polyb. 2.15.1-2.15.3; Erdkamp 2005, 196.

[2] Strab. 5.1.8.

[3] Hdn. 8.2.3.

[4] Cato *Agr*. 43.2; Columella *Rust*. 3.3.2; 3.13.8; Varro *Rust*. 1.2.7.

[5] Plin. *HN* 17.35.

[6] Harris 2011, 165.

[7] Tchernia 1986, 29.

[8] Finley 1973; see also Tchernia 1986, 5; Panella 2010, 11-26; Harris 2011, 166; Van Limbergen 2018, 1054-1068.

[9] Tchernia 1986; Amouretti/Brun 1993; Quilici/Quilici Gigli 1995; Brun 2003; Boissinot 2009; Ciacci et al. 2012.

[10] Tchernia 1986, 349-350; Van Limbergen 2011, 71-94; 2019, 1-31.

[11] By 'wine' I mean wine table and by '*crus*' and '*grands crus*' I mean high-quality wines.

[12] Plin. *HN* 3.49, 14.18, 17.31; Tchernia 1986, 349.

[13] Plin. *HN* 14.60.

[14] Plin. *HN* 14.34; Tchernia 1986, 348; see also Brun 2003.

[15] Plin. *HN* 14.60; Tchernia 1986, 350.

[16] Tchernia 1986; see also Buora/Bottazzi 1999; Brun 2003.

[17] Strab. 5.1.8; Plin. *HN* 14.8.

[18] Varro *Rust*. 1.2.7; Tchernia 1986; see also Marzano 2007; 2013.

[19] The *Ager Gallicus* is the coastal plan between Rimini and Senigallia.

[20] Tchernia 1986; see also Brun 2003.

[21] Varro *Rust*. 1.2.7; Plin. *HN* 17.35.208; Marzano 2013.

[22] Duncan-Jones 1974.

[23] Tchernia 1986, 114.

[24] Strab. 5.241; Sil. *Pun*. 8.438; Plin. *HN* 14.67.

[25] Columella *Rust*. 3.13.8; Plin. *HN* 14.8.

[26] Tchernia 1986, 55; Van Limbergen 2011, 71-78.

[27] Diosc. 5.6.7.

[28] Sil. *Pun*. 15.568.

[29] Plin. *HN* 14.67.

[30] CIL XV, 4573; CIL I, 2335; Tchernia 1986, 168, 339.

[31] Rathbone 1983, 81; Panella 1989, 151.

[32] Mart. *Ep*. 1.78.

[33] By 'production sites', I mean farms and workshops with evidence for agricultural production and manufacturing.

[34] See IGM Florence (Military Geographic Institute in Florence), www.igmi.org/prodotti/index/; ISTAT Rome (Italian National Institute of Statistics in Rome), www.istat.it/archivio/.

[35] Talbert 2000 (Table 3.2).

[36] Chevallier 1983; see also Bonomi 1995, 37-40; Dall'Aglio 1989, 47-50; Talbert 2000; Dall'Aglio 2004, 17-22.

[37] Alfieri 1977; see also Chevallier 1983; Dall'Aglio 1989; Delplace 1993; Talbert 2000; Corsi 2008.

[38] Chevallier 1983; see also Dall'Aglio 1989; Dall'Aglio/Di Cocco 2006.

[39] Pearce et al. 2000; Bender 2000; Harris 2000.

[40] Castagnoli 1958; see also Schmidt 1970; Tozzi 1974; Pearce et al. 2000; Bender 2000; Harris 2000; Talbert 2000.

[41] Veggiani 1972; see also Bondesan 1990a-b; Bondesan et al. 1990.

[42] Bosio 1983.

[43] Tozzi 1974; see also Chevallier 1983; Settis/Gabba 1989.

[44] Jongman 1988; 2003, 113-116.

[45] Dall'Aglio 2004; Dall'Aglio/Di Cocco 2006; Corsi 2008.

[46] Maiuro 2012, 326-342.

[47] De Ligt 2012, 194-199, 289-339.

[48] De Ligt 2012, 194-196.

[49] Hin 2013, 263-265.

[50] Morley 2011; see also Wilson 2011; De Ligt 2012; Hin 2013.

[51] Morley 2011, 143-160; see also Wilson 2011, 180-184; De Graaf 2012; De Ligt 2012, 194-199; Hin 2013; Hanson 2016; Van Limbergen et al. 2017; Vermeulen 2017; Vermeulen et al. 2017.

[52] De Ligt 2012, 244-245; see also De Graaf 2012.

[53] Morley 1996; 2011; see also Jongman 2003; Lo Cascio 2009; De Ligt 2012.

[54] Rathbone 1990, 120; see also Morley 1996, 180-185; Wilson 2011, 161-190.

[55] Lo Cascio 2009, 103. Lo Cascio's study on demography considers that rural population generally accounted for ca 65–75% of the overall population. See also Launaro 2013.

[56] Kron 2003, 441; see also Scheidel 2009, 46-70; De Ligt 2012, 194-199; Hin 2013; Launaro 2013. This model is further supported by evidence for rural workers in the context of pre-Industrial France and Germany (1600s-1700s): in these countries, 20 rural labours coped with ca 100 ha of land, implying that in our Adriatic countryside some 100,000 rural workers could have managed the agricultural activities of the Adriatic countryside, demonstrating the sustainability of this territory.

[57] De Sena 2005, 135-149; Marzano 2013, 85-90.

[58] Tchernia 1986; 2000; see also Jongman 2003.

[59] Finley 1973; see also Erdkamp 2005; Farolfi/Fornasari 2011; Harris 2011; Temin 2013.

[60] Cato *Agr*. 34.2; Plin. the Younger *Ep*. 1.20.16.

[61] Varro *Rust*. 1.27; Columella *Rust*. 3.3.2; Plin. *HN* 17.35.

[62] Varro *Rust*. 1.2.7.

[63] Farolfi/Fornasari 2011, 41-44.

[64] Columella *Rust*. 3.3.2-3.3.10. On Graecinus' vineyards: 1 *culleus* = 20 amphorae per *iugerum.*

[65] Plin. *HN* 17.35.

[66] Harris 2011, 32.

[67] Columella *Rust.* 3.3.4; Erdkamp 2005, 37-38.

[68] Farolfi/Fornasari 2011, 38-44.

[69] Farolfi/Fornasari 2011, 44.

[70] ISTAT, Rome 2010; 2012; Ministero per l'Agricoltura, Rome - Ufficio di Statistica Agraria, Anno Statistico XI (1921); Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, Rome, Notizie e Studi sulla Agricoltura - Produzione e commercio del vino in Italia e all'Estero (1892); *Bollettino di Notizie Agrarie*, Anno VI (1884).

[71] Chevalier 1983; see also Bottazzi 1995; Jongman 2003: Jongman states that Italy probably had ca 100,000 km^2 of cultivable land.

[72] ISTAT 2010: nowadays (1990s-2010s), the macro-region of the Northern and Central Adriatic has around 1900-2000 km^2 of highly specialised and exploited vineyards (Friuli-Venezia Giulia, the Veneto, Emilia-Romagna, Marche). Jongman (2003) hypotheses that Roman Italy had vineyards of about 25,000 km^2 (?); thus, by considering that the pre-industrial Italian Adriatic had 2,200 km^2 of vineyards, as determined by a parallel with the Roman period, the Northern and Central Adriatic could have had ca 8-9% of vineyards (Aquileia-Ancona).

[73] Jongman 2003, 113-114.

[74] Jongman 2003, 113; e.g. 20 hl/ha.

[75] ISTAT 2010; Farolfi/Fornasari 2011, 44.

[76] Hor. 0.54 lt.; Mart. 2.27 lt.; Cato 0.70 lt.; CIL VI, 10295 1.62 lt.; Papal State (1630-1812) 0.76 lt.; France (1700) 0.85 lt.; Paris (1790) 1.20 lt.; Tchernia 1986, 22-27: average 1.10 lt. /person.

[77] Jongman 1988, 81; 2003, 112-116 (100 lt. wine/person); see also Purcell 1985 (250 lt.); Tchernia 1986 (146-185 lt.).

[78] Jongman 2003, 112-116; Van Limbergen 2018b, 1049-1092.

[79] Jongman 2003, 114. Jongman states that total wine production in Italy was ca 5 million tonnes (2.5 million ha x 20 hl/ha).

[80] Hobson 2015, 20; see, e.g. Albenga wreck: ca 450-500 tonnes.

[81] Parker 1992.

[82] Ugolini 2015, 4-11.

[83] The sea bottom here in the Northern and Central Adriatic is generally attested as between 4 and 7 m; Veggiani 1991, 9-12; see also Cremonini 1993, 145-171; 1994, 27-84.

[84] As evidenced by the cargo, most of these ships carried Lamboglia 2 amphorae filled with Adriatic wines; see Profumo 1991; Parker 1992; Beltrame 2000; Profumo 2003, 389-394.

[85] Parker 1992; see also De Nicolò 2013, 9.

[86] Parker 1992; see also McGrail 2001.

[87] Parker 1990, 341; see also Rathbone 2003, 200.

[88] Profumo 2003, 390; see also McGrail 2008, 607; Van Limbergen 2018a, 201-226.

[89] Dell'Amico 1993, 97; see also Dell'Amico 2011, 190-192.

[90] Profumo 2003, 389-394, see also Rathbone 2003, 200. As iconographic and also archaeological evidence indicate, an undefined quantity of wine was likely also stored in barrels, especially wines destined for local consumption: e.g., barrels were used for the storage of wine at Aquileia and Ancona. I can hypothesise that wine locally consumed, and wine distributed via land was stored in barrels, while the remaining wine was shipped in amphorae.

[91] Profumo et al. 2001, 317-341.

[92] Parker 1992; Carre et al. 2014; The Dalmatian coasts show the highest concentration across the Mediterranean of shipwrecks with evidence of cargo of wine amphorae coming from the Adriatic ports, i.e. Aquileia, Ravenna, Rimini.

[93] Parker 1992; see also Arnaud 2005; Carre et al. 2014.

[94] De Salvo 1992; Broekaert 2013.

[95] Keay et al. 2005; see also Keay and Paroli 2007; Keay 2012.

[96] Hopkins 1980, 101-125.

[97] Arnaud 2005; 2007; see also Keay 2012; Scheidel et al. 2012; Scheidel 2014.

[98] De Salvo 2012; Broekaert 2013.

[99] Uggeri 1978, 45-79; see also Laurence 1999.

[100] CIL V, 328 (Porec); AE 1934, 234 (Aquileia); CIL XI, 5 (Ravenna); CIL IX 5894 (Ancona); Brusin 1934; Sebastiani 1996; Zaccaria 2001; Cače et al. 2006; Keay 2012.

[101] Ugolini 2017.

[102] Maiuro 2012, 326-342.

[103] This if I exclude the minor works at Aquileia, e.g. the reinforcement of the quay and harbour walls during the early and mid-third century AD, and the late Antique works at Ravenna, between the fourth- and the fifth-century AD.

[104] Tchernia 1986; Brun 2003.

[105] Parker 1992.

[106] Scheidel 2014, 7-32.

[107] Tchernia 1986; see also Panella 1989; Brun 2003.

[108] Hobson 2015.

[109] Maiuro 2012, 326-342.

BIBLIOGRAPHY

Alfieri, 1977, L'insediamento urbano sul litorale delle Marche durante l'Antichità e il Medioevo, in P.M. Duval (ed.), *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Paris, 87-96.

Amouretti, M.C./J.P. Brun 1993, *La production du vin et de l'huile en Méditerranée*, Athens.

Arnaud, P. 2005, *Les routes de la navigation antique: itinéraires en Méditerranée*, Paris.

Arnaud, P. 2007, Diocletian's Prices Edict: The Prices of Seaborne Transport and the Average Duration of Maritime Travel, *JRA* 20, 321-336.

Beltrame, C. (ed.) 2000, *Boats, Ships and Shipyards: Proceedings of the Ninth International Symposium on Boat and Ship Archaeology*, Oxford.

Bender, H. 2000, Map 19 Raetia, in R.J.A. Talbert (ed.), *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Princeton.

Boissinot, P. 2009, Les vignobles des environs de Mégara Hyblaea et les traces de la viticulture italienne durant l'Antiquité, *MEFRA* 121, 83-121.

Bondesan, M. 1990a, Le zone umide salmastre dell'Emilia Romagna: aspetti geografici e geomorfologici, in *Aspetti naturalistici delle zone umide salmastre dell'Emilia-Romagna*, Bologna, 23-56.

Bondesan, M. 1990b, L'area deltizia padana: caratteri geografici e geomorfologici, in M. Bondesan (ed.), *Il Parco del Delta del Po: studi e immagini* 1, Ferrara, 9-48.

Bondesan, M./G.B. Castiglioni/C. Elmi 1990, Geomorphological Mapping in the Po Plain (Italy), with an Example in the Area of Ravenna, *Geomorphologie* 80, 35-44.

Bonomi, S. 1995, Le sistemazioni agrarie romane di Adria, in L. Quilici/S. Quilici Gigli (eds.), *Interventi di bonifica agraria nell'Italia Romana*, Rome, 37-40.

Bosio, L. 1983, *La Tabula Peutingeriana. Una descrizione pittorica del mondo antico*, Rimini.

Bottazzi, L. 1995, Le centuriazioni di Ariminum: prospettive di ricerca, in A. Calbi/G. Susini (eds.), *Pro poplo arimenese*, Faenza, 329-354.

Broekaert, W. 2013, *Navicularii et Negotiantes. A Prosopographical Study of Roman Merchants and Shippers*, Rahden.

Brun, J.P. 2003, *Le vin et l'huile dans le Méditerranée antique: viticulture, oleiculture et procedes de fabrication*, Paris.

Brusin, G. 1934, *Gli scavi di Aquileia*, Udine.

Buora, M./G. Bottazzi 1999, Nuovi dati sul territorio di Aquileia romana, *Antichità Altoadriatiche* 45, 61-78.

Cače, S./A. Kurilić/F. Tassaux (eds.) 2006, *Les routes de l'Adriatique antique: géographie et économie*, Bordeaux.

Carre, M.B./P. Monsieur/S. Pesavento Mattioli 2014, Transport Amphorae Lamboglia 2 and Dressel 6A: Italy and/or Dalmatia? Some Clarifications, *JRA* 27, 417-428.

Castagnoli, F. 1958, *Le ricerche sui resti della centuriazione*, Rome.

Chevallier, R. 1983, *La romanisation de la celtique du Po*, Rome.

Ciacci, A./P. Rendini/ A. Zifferero 2012, *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio*, Florence.

Corsi, C. 2008, La centuriazione romana di Potentia nel Piceno. Nuovi approcci per una revisione critica e per una comprensione diacronica, *Agri Centuriati* 5, 107-126.

Cremonini, S. 1993, Alcuni dettagli fotografici per le ricostruzioni paleo-geoambientali nella Pianura Padana, *CivPad* 4, 145-171.

Cremonini, S. 1994, Dati sul livello del mare in eta antica dal litorale Adriatico emiliano-romagnolo e settentrionale, *AttiMemBologna* 45, 27-84.

Dall'Aglio, P.L. 1989, La centuriazione in Emilia-Romagna e nelle Marche, in G. Adani (ed.), *Insediamenti rurali in Emilia-Romagna Marche*, Milan, 47-50.

Dall'Aglio, P.L. 2004, Perché studiare la centuriazione, *Agri Centuriati* 1, 17-22.

Dall'Aglio, P.L./I. Di Cocco 2006, *La linea e la rete. Formazione storica del sistema stradale in Emilia-Romagna*, Milan.

De Graaf, P. 2012, *Late Republican-Early Imperial Regional Italian Landscapes and Demography*, Oxford.

De Ligt, L. 2012, *Peasants, Citizens and Soldiers. Studies in the Demographic History of Roman Italy 225 BC – AD 100*, Cambridge.

Dell'Amico, P.V. 1993, La scena navale del mosaico dell'*Ercules bibax* o del porto-canale di Rimini, *QuadFriulA* 3, 95-105.

Dell'Amico, P.V. 2011, Appunti sulle *naves caudicarie*, *Archaeologia Maritima Mediterranea* 8, 185-192.

Delplace, C. 1993, *La romanisation du Picenum. L'exemple d'Urbis Salvia*, Rome.

De Nicolò, M.L. 2013, *I velieri: tipi navali adriatici dall'età Antica al Novecento*, Pesaro.

De Salvo, L. 1992, *Economia privata e pubblici servizi nell'Impero Romano: i corpora naviculariorum*, Messina.

De Sena, E.C. 2005, An Assessment of Wine and Oil Production in Rome's Hinterland: Ceramic, Literary, Art Historical and Modern Evidence, in B. Santillo Frizell/ A. Klynne (eds.), *Roman Villas around the Urbs: Interaction with Landscape and Environment*, 135-149.

Duncan Jones, R. 1974, *The Economy of the Roman Empire: Quantitative Studies*, Cambridge.

Erdkamp, P. 2005, *The Grain Market in the Roman Empire*, Cambridge.

Farolfi, B./M. Fornasari 2011, Agricoltura e sviluppo economico: il caso italiano (secoli XVIII-XX), in M. Canali et al. (eds.), *L'agricoltura e gli economisti agrari in Italia dall'Ottocento al Novecento*, Milan, 13-166.

Finley, M.I. 1973, *The Ancient Economy*, Berkeley.

Hanson, J.W. 2016, *An Urban Geography of the Roman World, 100 BC to AD 300*, Oxford.

Harris, W.V. 2000, Map 42 Arretium-Asculum, in R.J.A. Talbert (ed.), *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Princeton.

Harris, W.V. 2011, *Rome's Imperial Economy*, Oxford.

Hin, S. 2013, *The Demography of Roman Italy*, Cambridge.

Hobson, M.S. 2015, *The North African Boom. Evaluating Economic Growth in the Roman Province of Africa Proconsularis (146 BC – AD 439)*, Portsmouth.

Hopkins, K. 1980, Taxes and Trades in the Roman Empire (200 B.C. – A.D. 400), *JRS* 70, 101-125.

Keay, S./M. Millett/K. Strutt 2005, *Portus*, London.

Keay, S./L. Paroli 2007, *Portus and its Hinterland*, London.

Keay, S. (ed.) 2012, *Rome, Portus and the Mediterranean*, London.

Kron, G. 2003, The Augustan Census Figures and the Population of Italy, *Athenaeum* 93, 441-495.

Jongman, W. 1988, *The Economy and Society of Pompeii*, Amsterdam.

Jongman, W. 2003, Slavery and the Growth of Rome. The Transformation of Italy in the Second and First Centuries BCE, in C. Edwards/G. Woolf (eds), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge, 100-122.

Launaro, A. 2013, *Peasants and Slaves: The Rural Population of Roman Italy (200 BC to AD 100)*, Cambridge.

Laurence, R. 1999, *The Roads of Roman Italy. Mobility and Cultural Change*, London.

Lo Cascio, E. 2009, Urbanization as a Proxy of Demographic and Economic Growth', in A. Bowman/A. Wilson (eds.), *Quantifying the Roman Economy. Methods and Problems*, Oxford, 87-106.

Maiuro, M. 2012, *Res Caesaris. Ricerche sulla proprietà imperiale nel Principato*, Bari.

Marzano, A. 2007, *Roman Villas in Central Italy: a Social and Economic History*, Boston.

Marzano, A. 2013, Agricultural Production in the Hinterland of Rome: Wine and Olive Oil, in A.K Bowman/A.I. Wilson (eds.), *The Roman Agricultural Economy: Organisation, Investment and Production*, Oxford, 85-106.

McGrail, S. 2001, *Boats of the World. From the Stone Age to Medieval Times*, New York.

McGrail, S. 2008, Sea Transport, Part 1: Ship and Navigation, in J.P. Oleson (ed.), *The Oxford Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*, Oxford, 606-637.

Morley, N. 1996, *Metropolis and Hinterland: the City of Rome and the Italian Economy 200 BC – AD 200*, Cambridge.

Morley, N. 2011, Cities and Economic Development in the Roman Empire, in A. Bowman/A. Wilson (eds.), *Settlement, Urbanization, and Population*, Oxford, 143-160.

Panella, C. 1989, Le anfore italiche del II secolo d.C., in *Amphores romaines et histoire économique: dix ans de recherche*, Rome, 138-168.

Panella, C. 2010, Roma, il suburbio e l'Italia in età medio- e tardo-repubblicana: cultura materiale, territori, economie, *Facta* 4, 11-124.

Parker, A.J. 1992, *Ancient Shipwrecks of the Mediterranean and the Roman Provinces*, Oxford.

Pearce, M./R. Peretto/P. Tozzi 2000, Map 40 Patavium, in R.J.A. Talbert (ed.), *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Princeton.

Profumo, M.C. 1991, *Mare Adriatico, Ancona: indagini archeologiche*, Ancona.

Profumo, M.C. 2003, Relitti romani nel Mare Adriatico, in F. Lenzi (ed.), *L'archeologia dell'Adriatico dalla Preistoria al Medioevo*, Florence, 389-394.

Profumo, M.C./S. Medas/L. Delbianco 2001, I relitti romani lungo la costa marchigiana: i dati forniti dall'archeologia subacquea, in C. Zaccaria (ed.), *Strutture portuali e rotte maritime nell'Adriatico di età Romana*, Rome, 317-341.

Purcell, N. 1985, Wine and Wealth in Ancient Italy, *JRS* 75, 1-19.

Quilici, L./S. Quilici Gigli (eds.) 1995, *Interventi di bonifica agraria nell'Italia Romana*, Rome.

Rathbone, D. 1983, Italian Wines in Roman Egypt, *Opus* 3, 81-98.

Rathbone, D. 1990, Villages, Land and Population in Graeco-Roman Egypt, *ProcCambrPhilSoc* 36, 103-142.

Rathbone, D. 2003, The Financing of Maritime Commerce in the Roman Empire, I-II AD, in E. Lo Cascio, *Credito e moneta nel mondo romano. Atti degli incontri capresi di storia dell'economia antica*, Bari, 197-229.

Scheidel, W. 2009, In Search of Roman Economic Growth, *JRA* 22, 46-70.

Scheidel, W. 2014, The Shape of the Roman World: Modelling Imperial Connectivity', *JRA* 27, 7-32.

Scheidel, W./E. Meeks/J. Weiland 2012, *ORBIS: The Stanford Geospatial Network Model of the Roman World*, Stanford.

Schmiedt, G. 1970, *Atlante aerofotografico delle sedi umane in Italia. Le antiche sedi scomparse*, Florence.

Sebastiani, S. 1996, *Ancona: forma e urbanistica*, Rome.

Settis, S./E. Gabba 1989, *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano*, Modena.

Talbert, R.J.A. (ed.) 2000, *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Princeton.

Temin, P. 2013, *The Roman Market Economy*, Princeton.

Tchernia, A. 1986, *Le vin de l'Italie Romaine*, Rome.

Tchernia, A. 2000, Subsistences à Rome: problemés de quantification, in C. Nicolet (ed.), *Mégapoles Méditerranéennes: géographie urbaine retrospective*, Aix-En-Provence, 751-760.

Tozzi, P. 1974, *Saggi di topografia storica*, Florence.

Uggeri, G. 1978, Vie di terra e vie d'acqua tra Aquileia e Ravenna in età Romana, *Antichità Altoadriatiche* 13, 45-79.

Ugolini, F. 2015: A New Interpretation of the Iconography of the 'Mosaic of the Ships' in the Palazzo Diotallevi, Rimini, *Mosaic* 42, 4-11.

Ugolini, F. 2017, *The Roman Ports of the Northern and Central Adriatic Sea (Italian Peninsula): Form, Role and Representation*, Ph.D. Dissertation, King's College London.

Van Limbergen, D. 2011, Vinum Picenum and Oliva Picena: Wine and Oil Presses in Central Adriatic Italy between the Late Republic and the Early Empire: Evidence and Problems, *BABesch* 86, 71-94.

Van Limbergen, D. 2018a, The Central Adriatic Wie Trade of Italy Revisited, *OxfJA* 37.2, 201-226.

Van Limbergen, D. 2018b, What Romans Ate and How Much They Ate of It: Old and New Research on Eating Habits and Dietary Proportions in Classical Antiquity, *RBelgPhilHist* 96.1, 1049-1092.

Van Limbergen, D. 2019, Vinum Picenum and Oliva Picena II: Further Thoughts on Wine and Oil Presses in Central Adriatic Italy, *BABesch* 94, 1-31.

Van Limbergen, D./P. Monsieur/F. Vermeulen 2017, The Role of Overseas Export and Local Consumption Demand in the Development of Viticulture in Central Adriatic Italy (200 BC - AD 150): The Case of the Ager Potentinus and the Wider Potenza Valley, in G. Tol/T. de Haas (eds.), *The Economic Integration of Roman Italy: Rural Communities in a Globalising World*, Leiden/Boston, 342-366.

Veggiani, A. 1972, Il ramo del Po di Adria nella tarda età del Bronzo, *Padusa* 8, 123-136.

Veggiani, A. 1991, Variazioni della linea di costa, in U. Spadoni (ed.), *Economia delle rive*, Pesaro, 9-12.

Vermeulen, F. 2017, *From the Mountains to the Sea: The Roman Colonisation and Urbanisation of Central Adriatic Italy*, Leuven.

Vermeulen, F./D. Van Limbergen/P. Monsieur/D. Taelman (eds.) 2017, *The Potenza Valley Survey (Marche, Italy): Settlement Dynamics and Changing Material Culture in an Adriatic Valley between Iron Age and Late Antiquity*, Rome.

Wilson, A. 2011, City Sizes and Urbanization in the Roman Empire', in A. Bowman/A. Wilson (eds.), *Settlement, Urbanization, and Population*, Oxford, 161-195.

Zaccaria, C. (ed.) 2001, *Strutture portuali e rotte maritime nell'Adriatico di età Romana*, Rome.

Federico Ugolini
Haifa Center for Mediterranean History (HCMH)
Department of Maritime Civilizations
University of Haifa
fugolini@campus.haifa.ac.il

BABESCH 96 (2021), 101-109. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289462

Le are dell'incendio Neroniano
Una nuova proposta interpretativa

Valerio Astolfi

Abstract

Domitian's urbanistic policy led to the construction of buildings, whose multiple meanings and symbolism enriched the political and religious landscape of Rome. The series of altars, built by Domitian in fulfillment of a forgotten vow from Nero's reign to commemorate the AD 64 fire, is part of this fruitful season of urban renewal. This paper will discuss the three major pieces of evidence currently available: the inscription recorded by the Renaissance antiquarian Giacomo Mazzocchi, regarding the altar found in the Vatican area, literary evidence concerning the Circus Maximus altar on the slopes of the Aventine, and the travertine-paved square with the altar found under the Church of S. Andrea al Quirinale.

Le scoperte

Una prima testimonianza delle *Arae Incendii Neroniani* è contenuta negli *Epigrammata antiquae Urbis* di Giacomo Mazzocchi.[1] Nel capitolo relativo alla descrizione dei materiali lapidei provenienti dall'area del cantiere della Basilica di San Pietro viene ricordato un particolare cippo in travertino iscritto che si precisa trasportato nel sito spezzato in due parti differenti.[2]

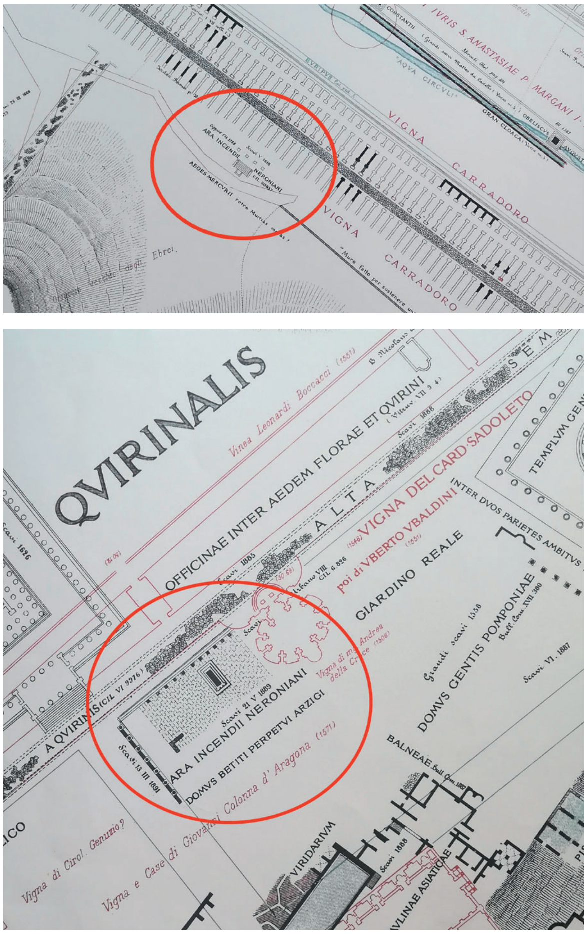
Successivamente, nel 1618, all'interno delle vigne Cavadori all'Aventino si rinvennero un altare e due cippi in travertino, uno dei quali mostrava la medesima iscrizione segnalata un secolo prima dal Mazzocchi.[3] La notizia del ritrovamento è riportata dal numismatico Francesco Angeloni che la apprese da Francesco Passeri, testimone della scoperta:

> Quì mi accade il riferire ciò, che intesi dal Signor Francesco Passeri Gentiluomo Romano di ottime qualità, e delle cose antiche, e delle inscrittioni particolarmente molto intendente. Affermaua egli di hauer veduto gli anni addietro iscoperco da alcuni Cauatori il Tempio suddeto entro certa vigna posta trà il Cerchio Massimo, & il Monte Auentino, con l'Ara poco minore de'nostri Altari; ne'lati della quale stavano scolpiti il Caduceo, & il Petaso : eraui la scalinata, che conduceua al Tempio nella forma, che si scorge entro la medaglia; e li quattro termini già detti, vedevansi tuttavia piantati ne' luoghi loro: mà in oltre due picciole Piramidi di trauertino sporgevano da gl'inferiori lati della scala; nell'vna delle quali era intagliata la seguente Inscrittione..[4]

Del contesto archeologico scoperto nelle vigne Cavadori non sopravvive traccia: dopo che l'area fu destinata a cimitero nel 1645 dalla Compagnia Ebraica di Carità e Morte, nel 1935 fu coinvolta nell'apertura di via del Circo Massimo e sistemata a roseto comunale.[5] La scoperta, tuttavia, non sfuggì a Rodolfo Lanciani che nella sua *FUR* collocò l'altare iscritto sulla pendice N-E dell'Aventino, verso il Circo Massimo (*fig. 1*).[6] Una terza iscrizione della stessa serie fu ritrovata nel 1642, secondo la testimonianza di Lucas Holstenius, sul Quirinale in un'area acquistata dalla Compagnia di Gesuiti per la costruzione del Noviziato dell'ordine.[7] La scoperta riguardò una serie di cippi con i fori laterali per l'aggancio di catene, su uno dei quali era presente l'identico testo degli esemplari del Vaticano e dell'Aventino.[8]

La costruzione nella stessa area, tra il 1888 e il 1889, del nuovo istituto della Real Casa condusse alla scoperta di una gradinata larga circa un metro, di una platea lastricata e di una grande ara in travertino. Inizialmente, G. Gatti e R. Lanciani ipotizzarono che l'ara scoperta fosse di tipo compitale o che appartenesse al Tempio di Quirino ma già l'anno successivo essa fu riconosciuta come uno degli altari dell'incendio neroniano (*fig. 2*).[9]

La platea lastricata, leggermente in pendenza in direzione S-N, si trovava a circa m 1,83 di profondità dall'attuale piano stradale di Via XX Settembre (*fig. 3*) ed era accessibile tramite tre gradini larghi m 0,50 e alti m 0,30 che conducevano ad una grande platea in travertino lunga circa m 35 (*fig. 4*). Le lastre della platea misuravano in media m 0,60 x 2,25, e nel punto a ridosso del terzo e più basso gradino si trovavano due cippi in travertino distanziati tra loro di m 2,55, larghi m 0,80 e alti m 1,35, con una particolare terminazione piramidale, alta m 0,29 (*fig. 5*). Al centro della grande piazza lastricata in travertino, ad


ARA INCENDII NERONIANI
AEDES MERCVRII
VIGNA CARRADORO
QVIRINALIS
OFFICINAE INTER AEDEM FLORAE ET QVIRINI
ALTA
VIGNA DEL CARD SADOLETO
poi di VBERTO VBALDINI
GIARDINO REALE
DOMVS GENTIS POMPONIAE
DOMVS BETITI PERPETVI ARZIGI
INTER DVOS PARIETES AMBITVS
TEMPLVM
A QVIRINIS
BALNEAE
VIRIDARIVM
Vigna di Girol. Genuzio?
Vigna e Case di Giovanni Colonna d'Aragona (1571)
Vinea Leonardi Boccacci (1551)

Figg. 1-2. Posizionamento altari sulla FUR *(Lanciani 2007).*

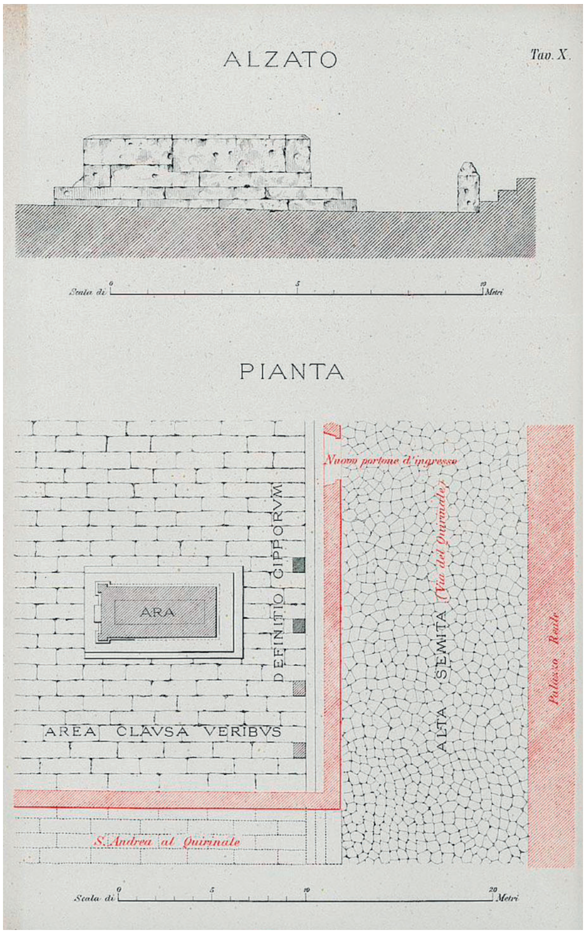

ALZATO
Tav. X.
Scala di 0 5 10 Metri
PIANTA
Nuovo portone d'ingresso
DEFINITIO CIPPORVM
ARA
AREA CLAVSA VERIBVS
ALTA SEMITA (Via del Quirinale)
Palazzo Reale
S. Andrea al Quirinale
Scala di 0 5 10 20 Metri

Fig. 3. Planimetria altare del Quirinale (Lanciani 1889).

una distanza di m 2,75 dai cippi, si trovava l'altare, anch'esso con un nucleo in travertino e con una serie di fori relativi a lastre marmoree di rivestimento. L'altare misurava m 1,45 di altezza per una lunghezza di m 3,00 sulla fronte e m 6,25 sul lato, ed era alloggiato sopra un basamento formato da due gradini, larghi complessivamente m 1,20 (*fig. 6*).[10] Il cippo iscritto segnalato da Lucas Holstenius, tuttavia, non fu rinvenuto.[11]

Le iscrizioni

Delle tre iscrizioni non più conservate e qui riportate secondo la trascrizione del *CIL*, quella del Quirinale è la più completa e, unica, riporta il nome di Domiziano come dedicante.[12]

Le prime righe delle iscrizioni del Vaticano e del Quirinale forniscono delle informazioni topografiche e normative: le are dovevano, obbligatoriamente, essere poste ad un livello inferiore rispetto al piano di calpestio (*quae est inferius*), una disposizione che rivela un significato rituale e che è stata documentata nell'area del Quirinale dove l'altare si trovava, infatti, circa cm 0,90 al di sotto del piano stradale dell'*Alta Semita*.[13] Ancora, i testi del Vaticano e del Quirinale testimoniano come l'altare fosse delimitato da cippi (*intra hancce* [*sic*] *definitionem cipporum*) uniti da sbarre di ferro (*clausa veribus)* che segnalavano la sacralità dell'area e impedivano di stazionarvi (*manere)*, svolgere attività commerciale (*negotiari)*,[14] piantare alberi o seminarvi (*arborem ponere aliudve quid serere*).[15]

Il testo del Quirinale presenta il nome di Domiziano come dedicante con l'appellativo *Germanicus*,[16] ma è privo dei consueti riferimenti cronologici quali la *tribunicia potestas* o l'anno di consolato, forse riportati in altre arti del cippo perdute o non trascritte.[17]

Nei tre testi viene poi descritta la natura del voto (*incendiorum arcendorum causa*), con riferimento all'incendio del 64 d.C. (*quando urbs per novem dies arsit neronianis temporibus)*,[18] specificando come questo fosse stato a lungo tralasciato (*ex voto suscepto qvod diu erat neglectum)*.

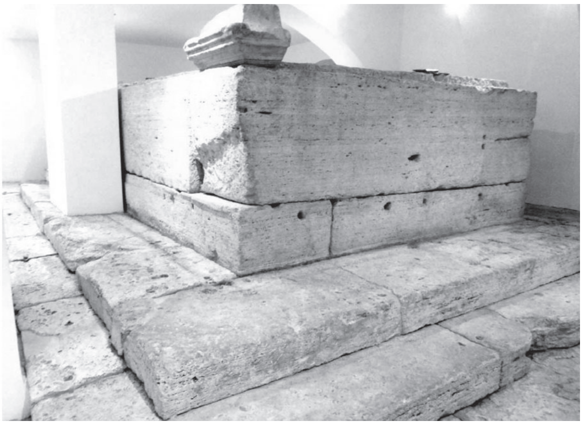


Fig. 4. Altare del Quirinale con scalini.

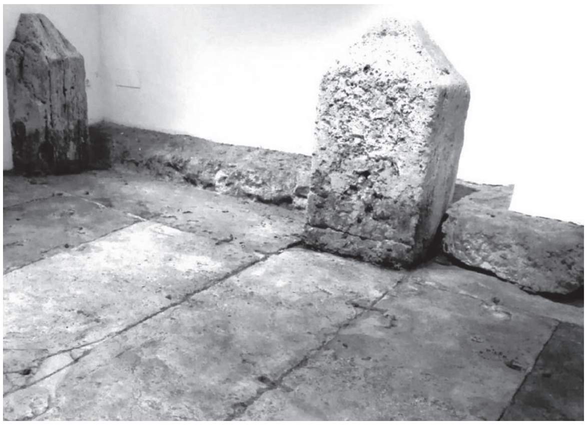


Fig. 5. Altare del Quirinale: cippi di delimitazione.

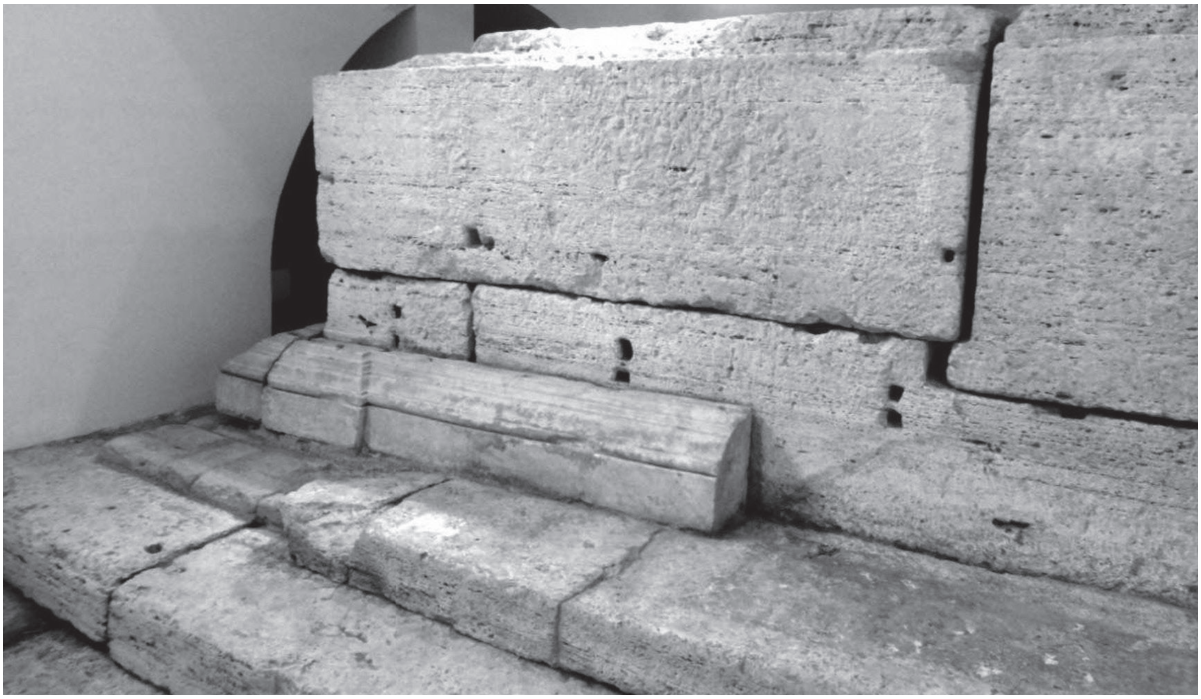


Fig. 6. Altare del Quirinale: resti di cornice e gradini (Figg. 4-6. Humar 2018).

In questo senso, nell'iscrizione, l'assenza della filiazione – comune nei documenti ufficiali, militari e sacri – parrebbe sottolineare la *pietas* di Domiziano che sciolse un voto mancato non solo da Nerone ma anche da Vespasiano e Tito.[19]

Le iscrizioni, infine, riportano il divieto di commerciare e stazionare nell'area sacra e affidano ai magistrati di ogni regione le pratiche sacre (*et ut praetor cui haec regio sorti obvenerit sacrum faciat aliusve quis magistratus)* da compiersi durante i *Volcanalia* del 23 Agosto con il sacrificio (anomalo rispetto a quanto altrove prescritto per Vulcano[20]) di un vitello e di un verro rosso.[21]

L'iscrizione proveniente dal Quirinale

Come già rilevato, l'iscrizione sul cippo della *Regio VI* è la più completa e conserva il nome di Domiziano che, secondo Mazzocchi, appariva eraso sul cippo (fuori contesto) del Vaticano e che non viene citato da Passeri e Angelini in quello *(in situ)* dell'Aventino. Tale circostanza invita ad un approfondimento del dossier epigrafico domizianeo che, nonostante la *damnatio memoriae* subita, dall'imperatore, risulta piuttosto copioso considerata l'intensa attività urbanistica promossa e i diciassette consolati ricoperti dall'impe-

Iscrizione Vaticano
CIL VI 30837a

haec area intra hanc
definitionem cipporum
clausa veribus et ara quae
est inferius dedicata est
[---] ex voto suscepto
quod diu erat neglectum nec
redditum incendiorum
arcendorum causa
quando urbs per novem dies
arsit Neronianis temporibus
et hac lege dedicata est ne cui
liceat intra hos terminos
aedificium exstruere manere
negotiari arborem ponere
aliudue quid serere
et ut praetor cui haec regio
sorti obvenerit litaturum se sciat
aliusue quis magistratus
Volcanalibus x k sept
omnibus annis vitulo robio
et verre
[---
]

Iscrizione Quirinale
CIL VI 30837b

haec area intra hancce
definitionem cipporum
clausa veribus et ara quae
est inferius dedicata est ab
Imp Caesare Domitiano Aug
Germanico ex voto suscepto
quod diu erat neglectum nec
redditum incendiorum
arcendorum causa
quando urbs per novem dies
arsit Neronianis temporibus
hac lege dedicata est ne cui
liceat intra hos terminos
aedificium exstruere manere
negotiari arborem ponere
aliudue quid serere
et ut praetor cui haec regio
sorti obvenerit sacrum faciat
aliusue quis magistratus
Volcanalibus x k Septembres
omnibus annis vitulo robeo
et verre r ac precationibus
infra scriptam aedi[---]k sept
IANIST ....
[---]dari [---] qvae s
quod Imp Caesar
Domitianus Aug
Germanicus pont max
constituit q[---]
fieri

Iscrizione Aventino
CIL VI 30837c

[---]
ex voto suscepto
quod diu erat neglectum nec
redditum incendiorum
arcendorum causa
quando urbs per novem dies
arsit Neronianis temporibus
et hac lege dicata est ne cui
liceat intra hos terminos
aedificium exstruere manere
negotiari arborem ponere
aliudue quid serere
et ut praetor cui haec regio
sorti obvenerit litaturum se sciat
aliusue quis magistratus
Volcanalibus x k sep
omnibus annis vitulo robio et
verre
[---]

ratore, con una continuità che dovette generare un gran numero di documenti in cui era presente il suo nome anche solo nella formula cronologica.[22]

Un'interessante ricerca condotta da A. Martin ha rivelato come tra Roma e le province il decreto della cancellazione della memoria fu applicato in maniera difforme: a Roma circa il 40% della documentazione epigrafica mostra segni di erasione, diversamente dalle province orientali dove si riscontra nell'80% delle iscrizioni.[23]

Talvolta, lo spazio con la cancellazione dei nomi *Domitianus* o *Germanicus* veniva lasciato vuoto consentendo, di fatto, che anche a distanza di anni si potesse comprendere la titolarità dell'epigrafe.[24] A Roma tutti i documenti politici, statue, e titoli onorari in aree pubbliche, furono sottoposti alla *damnatio* poiché di diretta gestione del Senato.[25] Diversamente, in ambito militare e funerario, la cancellazione del nome era affidata al privato cittadino. Esempio di questa eclatante differenza è la ben nota epigrafe funeraria di Tiberio Claudio Massimo, il generale che catturò e consegnò Decebalo a Traiano: avendo avuto una notevole carriera militare durante il regno di Domiziano, venti anni dopo la morte di quest'ultimo, non ebbe problemi a ricordare entrambi gli imperatori nel *titulus* che volle iscritto sul proprio monumento funebre.[26]

Anche le dediche a divinità poste in aree sacre furono soggette alla *damnatio memoriae*, come si osserva nelle datazioni consolari su un altare dedicato nell'86 d.C. da due liberti a *Iuppiter Optimus Maximus* e al *Genius Venalicius* dell'Aventino e in una dedica a Silvano da parte del cocchiere *Thallus* nel 90 d.C. (qui fu eraso il nome di Domiziano e preservato quello di Nerva).[27]

Nonostante la scelta di cancellare il nome di Domiziano da un cippo funerario o da una dedica sacra privata fosse prerogativa del proprietario dell'oggetto, si è potuto constatare, come nel dossier epigrafico urbano, la *Regio VI* restituisca la principale concentrazione di epigrafi che conservano il nome di Domiziano.[28]

La maggior parte delle iscrizioni appartengono all'ambito funerario e dovevano originariamente trovarsi lungo gli assi viari al di fuori dei limiti urbani.[29] Tra queste spiccano *AE* 2007, 236 (3) di Lesbio, medico (servo) alla corte di Domiziano e *CIL* VI, 32881, dove è conservata la completa titolatura imperiale domizianea nella formula di datazione.[30] Il lealismo e la fedeltà di singoli individui o di gruppi organizzati verso la memoria della passata dinastia e del suo ultimo rappresentante potrebbe avere avuto un ruolo importante nella conservazione, a Roma, del nome di Domiziano.

Tali documenti epigrafici, congiuntamente alla sopravvivenza del testo della *lex sacra* del Quirinale ancora integro e *in situ*, potrebbero rivelare – stante la eccezionalità del dossier nel contesto urbano – una certa "resistenza" alle prescrizioni dell'editto senatorio proprio da parte dei residenti della *Regio VI*, il quartiere dei Flavi nel quale sorgeva il loro tempio-sepolcro e nel quale è ragionevole ipotizzare, attraverso vincoli di diversa natura, la maggiore persistenza della memoria di Domiziano.[31]

Il voto

Tra le tematiche di interesse, acquisisce una certa rilevanza la questione del voto portato a compimento da Domiziano, espresso da Nerone ma *neglecto* anche da Vespasiano e Tito, nonostante i vincoli dettati dalla prassi religiosa. Il rituale romano era regolato da leggi e usanze di antica tradizione, tutt'altro che flessibili: nell'ambito del *votum* si instauravano dei precisi obblighi, con valore giuridico, tra il dedicante e la divinità e la pratica rituale prevedeva che tra i due "contraenti" si stipulasse un accordo che obbligava il primo a soddisfare le pretese della divinità in cambio della "prestazione" invocata. L'atto del voto era, perciò, un'unione di elementi sacrali e giuridici che lo rendevano legalmente valido.[32] Per la costituzione di aree sacre la procedura prevedeva che i magistrati preposti, dopo aver interpretato gli *auspicia*, si occupassero di convocare gli auguri per l'inaugurazione dello spazio e tracciarne il confine. In seguito, si pronunciavano formule rituali per sancire definitivamente i limiti dell'area.[33]

La *locatio operis*, ovvero la scelta della località dove si sarebbe costruito il monumento sacro, faceva parte del voto religioso contratto con la divinità e la sua collocazione doveva, perciò, rispettare decisioni consapevoli e mirate. Un tale atto prevedeva l'acquisizione del suolo pubblico e, in alcuni casi, lo sgombero dell'area da precedenti costruzioni e, conseguentemente, la nuova attribuzione del terreno alle *res sacrae.* Una scelta che rivela, sin dal principio, una precisa valutazione della collocazione topografica e il successivo avvio della gara di appalto per l'inizio della costruzione.[34]

Durante l'età imperiale, l'autorità acquisita dal *princeps* sulla sfera religiosa si concretizza nell'assunzione delle massime cariche sacerdotali, nella celebrazione delle principali festività religiose, nell'inclusione del suo nome nelle preghiere ufficiali, nel controllo sull'edilizia sacra: i programmi di costruzione di nuovi edifici di culto furono inseriti nell'oculata pianificazione della religione imperiale.[35] Perciò, nel caso in questione, il *votum* di Nerone prevedeva, obbligatoriamente, una localizzazione degli altari dettata da specifiche esigenze di carattere commemorativo e, probabilmente, da una precisa strategia propagandistica.

Se, come si evince dal testo epigrafico, la pianificazione fu realizzata in epoca neroniana, ci si dovrebbe interrogare sulla funzione degli altari all'interno del più ampio progetto urbanistico della *Nova Urbs* e, conseguentemente, sull'eventualità che le aree sacre segnalassero, come talvolta è stato proposto, i limiti raggiunti dall'incendio del 64 d.C. Se invece la pianificazione delle *arae* fosse stata opera di Domiziano, il *princeps* flavio avrebbe, eventualmente, modificato i criteri dell'originario voto riguardo la disposizione degli altari: una operazione alquanto particolare, considerata la devozione e l'attenzione riservata alle pratiche religiose che Domiziano ostentò durante il suo regno.[36]

L'utilizzo della terza persona nella formula sacra potrebbe indicare che il testo fu scritto in un momento differente dalla *consecratio* e *dedicatio* avvenute in età neroniana e che la *lex sacra* fu redatta, in effetti, sotto Domiziano, al momento dello scioglimento del voto.[37] Potrebbe configurarsi, in definitiva, un raro caso di *obligatio* libera[38] quando, nel corso di campagne militari o in momenti di crisi ed emergenza, lo scioglimento del *votum* restava temporaneamente incompiuto. Nel caso in esame, la dilazione temporale sarebbe stata determinata, evidentemente, dall'incendio del 64 d.C.

La dislocazione

La valutazione del posizionamento e del funzionamento delle *arae* dell'incendio di Nerone all'interno del paesaggio religioso della città antica risulta quanto mai di difficile comprensione: il caso del Quirinale, infatti, è il solo per il quale possediamo dati sul contesto archeologico di rinvenimento.[39]

Una suggestiva ipotesi, avanzata di recente, considera questi altari come significativi 'marcatori' dei programmi urbanistici domizianei: l'ara rinvenuta alle pendici dell'Aventino circoscriverebbe gli ingenti lavori effettuati sul Palatino per la costruzione della *Domus Flavia* e *Augustana*;[40]

l'ara del Quirinale evidenzierebbe il luogo di nascita del *princeps* e la monumentale costruzione del tempio-mausoleo della *gens* Flavia; il cippo del Vaticano sarebbe invece da porre in relazione con il Circo di Nerone e con gli *horti* di Domizia, sottolineando, così, un duplice legame tra i progetti urbanistici giulio-claudii e i possedimenti della famiglia imperiale.[41]

L'ipotesi, per quanto suggestiva, appare debole per la scarsa aderenza al dato topografico in relazione al cippo aventino (molto eccentrico rispetto al contesto del Palatino) e al cippo vaticano (che dal Mazzocchi conosciamo come materiale edilizio non *in situ*), senza contare l'incertezza che permane intorno alla identificazione della Domizia proprietaria dei giardini del Vaticano.[42]

Diversamente, la tesi più accreditata interpreta le *arae* come monumenti posti a segnalare i limiti raggiunti dall'incendio del 64 d.C., con una precisa funzione simbolica e religiosa.[43] Se tale interpretazione potrebbe giustificare la presenza dell'altare rinvenuto alle pendici dell'Aventino, di fatto al margine dell'area da cui ebbe origine l'incendio, l'altare del Quirinale non si giustifica in una delle poche regioni non coinvolte dal disastro;[44] d'altra parte, recenti indagini stratigrafiche al di sotto dell'altare non hanno rivelato alcuna traccia dell'incendio, materiali combusti o macerie.[45]

La documentazione a disposizione permette unicamente di affermare che gli altari furono distribuiti nelle 14 *regiones*. La *lex sacra*, infatti, prescrive: *et ut praetor cui haec regio sorti obvenerit sacrum faciat aliusque quis magistratus.* Pertanto, ai magistrati e pretori sorteggiati veniva assegnata una regione nella quale avrebbero svolto i riti presso le are durante i *Volcanalia.* L'indicazione suggerisce, inequivocabilmente, una molteplicità di altari dislocati nelle regioni augustee.[46]

In questo senso, le *arae*, piuttosto che semplici e isolati monumenti commemorativi, parrebbero avere assolto la funzione di diffusa memoria della catastrofe e di protezione della città dal costante pericolo degli incendi.

L'assolvimento degli obblighi contratti verso la divinità, sembra volere chiudere la successione dei disastri – l'incendio del 64 d.C., quello del 69 d.C., l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., l'incendio dell'80 d.C. – che avevano accompagnato la fine della dinastia Giulio-Claudia e la prima fase di quella Flavia ed aprire ad un nuovo periodo di sicurezza e pace nel quale Domiziano volle presentarsi come restauratore materiale e ideale dell'*Urbe*.[47]

Una logica topografica per le are dell'incendio?

La critica si è lungamente interrogata sull'eventuale criterio e sul complessivo significato della distribuzione delle *arae* nelle regioni augustee. Stante la frammentarietà del dossier – nel quale l'unica certezza è costituita dalla diffusione degli altari nella intera città, come affermano le iscrizioni – e volendo ostinarsi alla ricerca di una qualche logica per la localizzazione dei luoghi di culto, si potrebbero valorizzare, in via di ipotesi, l'eventuale associazione con aree ed edifici di culto preesistenti e l'eventuale relazione con i servizi urbani preposti alla difesa dagli incendi.

Nel primo caso, la scoperta dell'Aventino parrebbe offrire qualche suggestione. Nonostante l'erronea attribuzione dell'ara al Tempio di Mercurio proposta dal Passeri,[48] deve ammettersi l'esistenza di un significativo nesso teologico e rituale tra il dio della mercatura e Vulcano, nella cui festa si rendeva culto presso gli altari domizianei. Le due divinità, infatti erano, rispettivamente, figlio e compagno di Maia in onore della quale, non casualmente, sacrificava il *Flamen Volcanalis.*[49] Tale rapporto potrebbe suggerire, in definitiva, una ricercata coerenza tra le *arae* dell'incendio neroniano e alcuni luoghi di culto a vario titolo collegati alla religione di Vulcano.

Diversamente, se la localizzazione delle *arae* fosse stata dettata dalla ricercata connessione con i luoghi e le strutture della città funzionali alla difesa dagli incendi, potrebbe immaginarsi un collegamento con le sedi del corpo dei *vigiles*. Le sette coorti dei Vigili furono istituite da Augusto nel 6 d.C. e dislocate in sette principali *stationes* (ognuna preposta al controllo di due regioni urbane) e in quattordici *excubitoria* (caserme minori distribuite in tutte le regioni).[50]

Sebbene non esista alcuna connessione documentabile tra le sedi dei *vigiles* di Roma e gli altari domizianei, non si può, tuttavia, non sottolineare l'importante ruolo da essi svolto nell'affermazione della *Gens Flavia*. Come noto, questi si schierarono con il partito flavio a difesa del Campidoglio durante il *Bellum Vitellianum* e, successivamente a tale evento, acquisirono diversi privilegi, tra cui un sostanziale aumento degli arruolati e la costruzione di nuovi stanziamenti a Ostia e Pozzuoli.[51] Di conseguenza, non sarebbe fuori luogo immaginare una qualche relazione topografica, funzionale e simbolica tra le sedi dei Vigili romani e le *arae* officiate nel giorno di Vulcano presenti, entrambi, in ogni regione urbana come presidi materiali e religiosi contro i costanti pericoli del fuoco (*fig. 7*). D'altra parte, come è noto, i Vigili svolgevano un ruolo primario nelle celebrazioni dei *Volcanalia* e nei giochi solenni che si tenevano nel Circo Flaminio, un delegato del *praefectus Vigilum* rivestiva il ruolo di sacerdote di Vulcano.[52]

In conclusione, sebbene le ipotesi formulate non possano ancora trovare riscontri concreti e

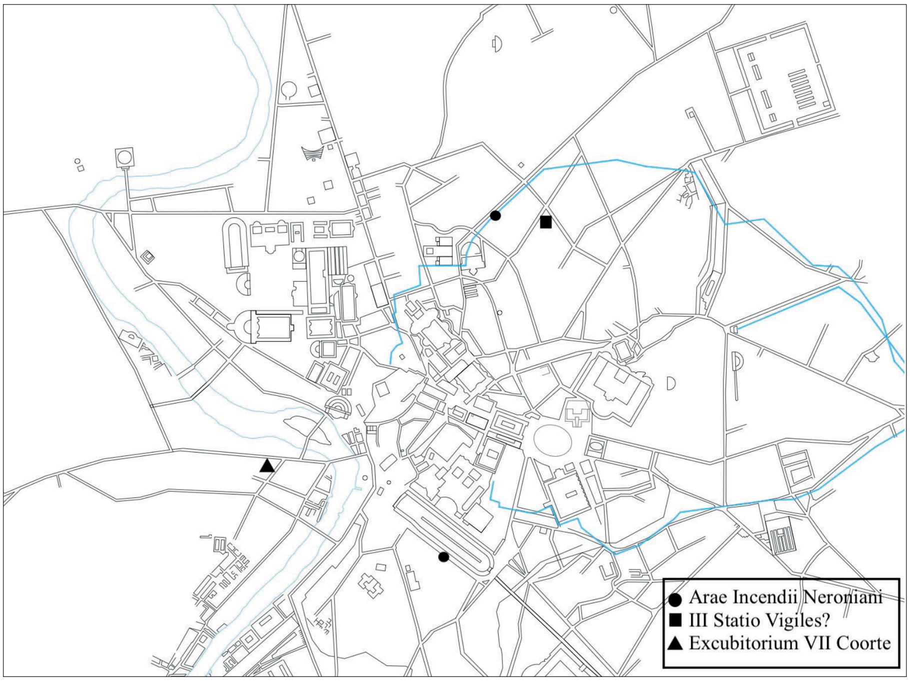


Fig. 7. Distribuzione degli altari con le statio e gli excubitoria dei vigiles (rielaborazione grafica da Palombi 2019).

non offrano una interpretazione definitiva e unitaria della distribuzione urbana delle are dell'incendio di Nerone, gli indizi di carattere topografico e storico-religioso che è parso lecito evidenziare, sottolineano la straordinaria importanza di questo dossier archeologico e epigrafico per la storia urbana di Roma antica.

NOTE

[1] Su questa raccolta epigrafica redatta tra il 1509 circa e il 1521 e organizzata secondo la suddivisione dei *Mirabilia Urbis Romae* e delle *XIV regiones* augustee, vd. Ascarelli 1961, 140; Rhodes 1973, 239-240; Bianca 2009, 110-114.

[2] *Epigrammata antiquae urbis / [Iacobus Mazochius]* 1521, fol. CLXV vd. *CIL* VI, 30837a.

[3] *CIL* VI 30837c.

[4] Angeloni 1641, 183.

[5] Sulla vicenda del cimitero ebraico vd. Spizzichino 2010,209-214. Durante i lavori di rimozione delle deposizioni si arrivò a scavare fino a m 15 di profonditàsenza intercettare strutture archeologiche.

[6] Sia nella pianta di Roma di G.B. Nolli del 1748 che nella tav. *XXXV* della *FUR* di R. Lanciani, l'area tra l'Ortaccio degli Ebrei e l'Ortaccio Vecchio degli Ebrei è identificata come Vigna Carradoro: potrebbe trattarsi di una errata trascrizione del nome della vigna Cavadori nella quale il Passeri vide l'altare con i cippi.

[7] La stessa area fu poi occupata dalla costruzione della chiesa di S. Andrea al Quirinale sulla quale valga il rimando a Borsi 1967.

[8] Holstenius 1688, 6-7; *CIL* VI 30837b.

[9] *NSc* 1888, 493; *BCom* 1888, 299-300; Lanciani 1889, 332.

[10] Lanciani 1889, 331-336. Cfr. Nash 1968 I, 60-62; *LTUR* I, 76-77. (E. Rodriguez Almeida); Coarelli 2014, 264-266.

[11] Potrebbero riferirsi all'apparato decorativo dell'altare una serie di lastre marmoree giacenti nel sito, tra cui una frammentaria con scena processionale. Vd. Lauro 2019, 76-77 e nota 14.

[12] *CIL* VI,826= VI,30837a-c=*ILS* 4914=*AE* 2001,182: "Quest'area, chiusa da sbarre all'interno di questa limitazione con cippi e l'ara che si trova più in basso è stata dedicata dall'Imperatore Cesare Domiziano Augusto Germanico in seguito a un voto, a lungo negletto e non eseguito, destinato a allontanare gli incendi, quando la città bruciò per nove giorni all'epoca di Nerone. Essa è stata dedicata secondo questo regolamento: a nessuno sia lecito costruire un edificio all'interno di questi limiti, né soffermarsi, né commerciare, né piantare alberi o qualsiasi altra pianta; il pretore, a cui è toccata in sorte questa regione, o un altro magistrato, sacrifichi ai *Volcanalia*, dieci giorni prima delle calende di settembre (23 Agosto), tutti gli anni, un vitello rosso e un verro rosso (?) e pronunci le preghiere scritte di seguito…" Coarelli 2014, 266, nota 60.

[13] Closs 2016, 109.

[14] Rodriguez Almeida 1986, 51.

[15] Cfr. Cavallero 2018c, 124-125.

[16] Il titolo *Germanicus* permette di stabilire l'83 d.C. come termine *post quem* per la realizzazione degli altari. Secondo Rodriguez Almeida 2014, 279-280, le *arae* furono dedicate nell'89 d.C., in ricorrenza del venticinquesimo anniversario dell'incendio neroniano.

[17] Cfr. Closs 2016, 110.

[18] Il nome di Nerone è qui riportato nella forma aggettivale, privo di ogni valore celebrativo e commemorativo, il che evidenzia anche la mancanza di ogni riferimento negativo alla catastrofe del 64 d.C. Cfr. Closs 2016, 110.

[19] Per la citazione della filiazione nella titolatura imperiale si rimanda a Martin 1987, 187-189 ; per il significato della sua assenza in questo contesto vd. Scheid 2007, 137.

[20] Varro *Ling. Lat*. 6.3.9.

[21] Per il formulario normativo che definiva lo spazio sacro e i suoi limiti giuridici vd. Cavallero 2018b, 8-12.

[22] Suet., *Dom*. 13; Flower 2006, 245 e nota 28.

[23] Martin 1987, 197-204. Per i confronti con Ostia e le province Cfr. D'Ambra 1993, 7 e Flower 2006, 242, 244-255.

[24] Martin 1987, 181-182; Flower 2006, 240; Grainger 2003, 49.

[25] Suet., *Dom*. 23; Bianchi 2014, 49.

[26] Sulla brillante carriera di Tiberio Claudio Massimo, vd. Petraccia 2017, 319-320. Cfr. Flower 2006, 253-256.

[27] Vd., rispettivamente, *CIL* VI, 398= *ILS* 3673 e *CIL* VI, 621= *ILS* 3532 e. Cfr. Flower 2006, 242-245.

[28] McCrum/Woodhead 1961, 57; Cfr. *CIL* VI 20; 398; 525; 541.

[29] *AE* 2007, 236 (3); *CIL* VI, 16798; 18290; 34114; 32881; XV, 550; 555; 7277, 7280.

[30] Sul titolo di Lesbio vd. Panciera 2007, 75-79; sull'attaccamento alla memoria di Domiziano da parte di esponenti e gruppi dell'esercito vd. Suet., *Dom*. 23.

[31] Sul complesso "memoriale" della gens Flavia del Quirinale vd. soprattutto La Rocca 2009 e Coarelli 2014, 194-207.

[32] Diliberto 1983, 298; Cavallero 2018a, 68-69; Cavallero 2018b, 5.

[33] Turchi 1939, 35, 57-61.

[34] Cfr. Ziolkowski 1992, 211; Orlin 1997, 139-140, nota 94.

[35] Palombi 2013, 119-120.

[36] Suet., *Dom*. 4, 8. Per quanto concerne la devozione di Domiziano alle pratiche religiose si rimanda almeno a Bauman 1982, 118-123; Jones 1992, 99- 102; Southern 1997, 46-47; Galimberti 2016, 99-101.

[37] Cavallero 2018b, 11. Assume una notevole importanza l'intervallo temporale tra il *votum susceptum* e la costruzione dell'altare (in questo caso) offerto alla divinità, poiché dal momento in cui il richiedente esprimeva il voto e riceveva l'assenso da parte della divinità, esso diveniva *damnatus voti* con l'obbligo conseguente di adempiere al voto quanto prima possibile. Cfr. Orlin 1997, 55.

[38] Cavallero 2018a, 68, 70.

[39] Per uno studio più approfondito sulle diverse fasi urbanistiche e monumentali che interessarono la *Regio VI* si rimanda a Coarelli 2014; Baumgartner 2017; Capanna 2017, 446-473.

[40] Per quanto concerne la *Domus Flavia* e *Augustana* si rimanda almeno a Mar 2005, 137-218, Mar 2009, 250-263; Sojc 2012.

[41] Cline 2009, pp.15-23.

[42] Sulle diverse identificazioni proposte - Domizia Lepida, prima moglie di Passieno Crispo e zia paterna di Nerone (a partire da *CIL* XV 7508); Domizia Longina, moglie di Domiziano (in base a *CIL* VI 16983, cfr. 34106c); Domizia Paulina Lucilla maggiore, madre di Adriano (per l'obelisco di Antinoo) - vedi Jordan/Hülsen 1907, 662-667; Platner- Ashby 1929, s.v. *Horti Domitiae*, 267; Grimal 1984, 143-144; M.A. Tomei, s.v. *Domitiae Horti*, in, *Suburbium* 2001, 201-203; *Idem*, in, *Carta* 2005, 107-108; Liverani 2006, 88-91.

[43] Palmer 1976, 52; Coarelli 2014, 264-267. Sull'incendio basti il rimando a Panella 2011.

[44] Ma vedi, con diversa prospettiva, Sablayrolles 1996, 791 e Coarelli 2014, 267.

[45] Lauro 2019, 79-83: sotto la sistemazione monumentale domizianea emerge direttamente la fase urbanistica tardo repubblicana.

[46] Devo alla cortesia della Prof.ssa Silvia Orlandi la segnalazione dell'iscrizione CIL VI 799: *Ara XI* / *Vo<l=l>cano* che potrebbe reintrare nel dossier qui esaminato: come suggerito dal Prof. Domenico Palombi, infatti, la numerazione dell'ara potrebbe indicare l'esistenza di una serie di altari dedicati a Vulcano distribuiti nelle XIV regioni urbane, proprio come dichiarato dai testi domizianei qui analizzati. L'ipotesi, del tutto preliminare, meriterà di essere approfondita.

[47] Closs 2016, 103; Moormann 2018, 164-166.

[48] Cfr. Angeloni 1641, 183 già citato in apertura: oltre alla prossimità topografica tra i due monumenti, sull'altare dell'Aventino Passeri riconobbe, non sappiamo con quale verosimiglianza, il caduceo e il petaso, attributi di Mercurio. Sul Tempio di Mercurio, fondato nel 495 a.C. e localizzato sulle pendici dell'Aventino in direzione del Circo Massimo: *LTUR* III, 1994, s.v. *Mercurius Aedes*, 245-247 (M. Andreussi).

[49] Gell., *NA*, 13, 23 e Macr., *Sat*., I, 12, 18-19: cfr. Combet Farnoux 1980, 317 e Vanggaard 1988, 110.

[50] Sablayrolles 1996, 24-37, 244-249; Capponi/Mengozzi 1993, 50-52; cfr., con diversa prospettiva, Reynolds 1976, 420. La localizzazione topografica delle sedi dei Vigili si ricava, essenzialmente, da Cataloghi Regionari che ne puntualizzano la posizione nell'ambito delle diverse regioni. La persistenza dello schema distributivo augusteo nel corso dell'età imperiale è solo presunto. I dati archeologici per l'identificazione delle sedi urbane dei Vigili sono riassunte in *LTUR* I (1993), pp. 292-294, s.v. *Cohortium Vigilum stationes* (A.M. Ramieri).

[51] Zevi 1970, 15-28; Ramieri 1990, 27. Sablayrolles 1996, 49.

[52] Capponi/Mengozzi 1993, 154.

Bibliografia

Angeloni, F. 1641, *La historia Augusta da Giulio Cesare a Costantino il Magno: illustrata con la verità delle antiche medaglie*, Roma.

Ascarelli, F. 1961, *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze.

Baumgartner, M. 2017 (a cura di), *Roma Rinascente. La città antica tra Quirinale e Pincio*, Roma.

Bauman, R.A. 1982, The resumé of legislation in Suetonius, *ZRG* 99, 81-127.

Bevilacqua, M./D.G. Cavallero 2010, *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e Architettur*a, Roma.

Bianca, C. 2009, Giacomo Mazzocchi e gli *Epigrammata antiquae Urbis*, in, *Studi di antiquaria ed epigrafia per Ada Rita Gunnella*, Roma, 107-116.

Bianchi, E. 2014, Il senato e la "*damnatio memoriae*" da Caligola a Domiziano, *Politica Antica* 4, 33-54.

Borsi, F. 1967, *La chiesa di S. Andrea al Quirin*ale, Roma.

Capanna, M.C. 2017, *Regio VI. Alta Semita*, in Carandini/Carafa 2017, 446-473.

Capponi, S./B. Mengozzi 1993, *I Vigiles dei Cesari: L'organizzazione antincendio nell'antica Roma*, Roma.

Carandini, A./P. Carafa 2017, *The Atlas of ancient Rome*, Princeton/Oxford.

Cavallero, F.G. 2018a, *Arae sacrae. Tipi, nomi, atti, funzioni e rappresentazioni degli altari romani*, Roma.

Cavallero, F.G. 2018b, Dall'oggetto alla dedica. Le *res sacrae* e i formulari giuridico-sacrali necessari a una corretta *consecratio/dedicatio*, *Ostraka* 26.1, 5-18.

Cavallero, F.G. 2018c, Sul significato del termine *fanum*, *Vichiana* 55.1, 119-128.

Cline, L.K. 2009, Rising from the ashes: Domitian's *Arae Incendii Neroniani* in new Flavian Rome, *Athanor* 27, 15-23.

Closs, V. 2016, *Neronianis Temporibus*: The So-Called *Arae Incendii Neroniani* and the Fire of A.D. 64 in Rome's Monumental Landscape, *JRS* 106, 102-123.

Coarelli, F. 2009 (a cura di), *Divus Vespasianus. Il Bimillenario dei Flavi*, Roma.

Coarelli, F. 2014, *Collis. Il Quirinale e il Viminale nell'antichità*, Roma.

Combet Fanoux, B. 1980, *Mercure Roman. Le culte public de Mercure et la fonction mercantile à Rome de la République archaïque a l'époque Augustéenne*, Rome.

Diliberto, O. 1983, La struttura del "*votum*" alla luce di alcune fonti letterarie, in *Studi in onore di A. Biscardi*, Milano, 4, 297-309.

Di Pasquale, G./F. Paolucci 2007 (a cura di), *Il giardino antico da Babilonia a Roma: scienza, arte e natura*, Firenze.

Flower, H.I. 2006, *The art of forgetting: disgrace and oblivion in Roman political culture*, Chapel Hill.

Galimberti, A. 2016, The Emperor Domitian, in Zissos 2016, 92-108.

Grainger, J.D. 2003, *Nerva and the Roman Succession Crisis of AD 96-99*, London.

Grimal, P. 1984, *Les jardins romains*, ^{3}Paris.

Haensch, R./J. Heinrichs 2007, *Herrschen und verwalten. Der Alltag der römischen Administration in der Hohen Kaiserzeit*, Köln.

Holstenius, L. 1688, *Epistola Ad Franciscum Cardinalem Barberinum. De antiquis Dianae numismatis*, Roma.

Humar, M. 2018, Ara dell'incendio neroniano, *Vespertilla* 15 n.4, 78-86.

Jones, B.W. 1992, *The emperor Domitian*, London.

Jordan, H./C. Hülsen 1907, *Topographie der Stadt Rom in Alterthum*, Berlin.

Lanciani, R. 1889, Ara dell'incendio neroniano scoperta presso la chiesa di S. Andrea al Quirinale, *BCom* , 331-339.

Lanciani, R. 2007, *Forma Urbis Romae*, Roma.

La Rocca, E. 2009, *Il Templum Gentis Flaviae*, in Coarelli 2009, 224-233.

Lauro, M.G. 2019, L'ara dell'incendio neroniano: osservazioni a margine del restauro, RendPontAc 91 ,67-89.

Liverani, P. 1999, *La topografia antica del Vaticano*, Città del Vaticano.

Liverani, P. 2007, I giardini imperiali di Roma, in Di Pasquale/Paolucci 2007, 86-97.

LTURS I-V: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*. *Suburbium*, Roma 2001-2008

Mar, R. 2005, *El Palatì. La Formaciò dels palaus imperials a Roma*, Tarraco.

Mar, R. 2009, La Domus Flavia, utilizzo e funzioni del palazzo di Domiziano, in Coarelli 2009, 250-263.

Martin, A. 1987, *La titulature épigraphique de Domitien*, Frankfurt.

Martin, A. 1989, La titulature épigraphique de Domitien, *AntCl*, 58, 423-424.

McCrum, M./A.G. Woodhead 1961, *Select documents of the principates of the Flavian Emperors. Including the year of revolution. AD 68-96*, Cambridge.

Moormann, E.M. 2018, *Domitian's remake of Augustan Rome and the Iseum Campense*, in Versluys et *al*. 2018, 161-179.

Nash, E. 1968, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, London.

Palombi, D. 2013, Roma: culto imperiale e paesaggio urbano, in *Sacrum facere: Atti del I seminario di Archeologia del Sacro. Trieste*, 17-18 Febbraio 2012, Trieste, 119-164.

Palombi, D. 2019, *La villa dei Gordiani al III miglio della Via Prenestina. La memoria e il contesto*, Roma.

Palmer, R.E.A. 1976, Juppiter Blaze, Gods of the Hills, and the Roman Topography of *CIL* VI 377, *AJA*, vol. 80, 43-56.

Panella, C. 2011, Nerone e il grande incendio del 64 d.C., in Tomei/Rea 2011, 76-91.

Panciera, S. 2007, Servire a Palazzo. Nuove testimonianze di *officiales Augustorum* da Roma, in Haensch/Heinrichs 2007, 60-80.

Petraccia, A.M. 2017, Gli ausiliari nelle guerre daciche e le loro rappresentazioni sulla colonna Traiana, in *Les auxiliaires de l'armée romaine, des alliés aux fédérés - 6e Congrès international de Lyon sur l'armée romaine*, Paris, 317-328.

Platner, S.B./T. Ashby 1929, *A topographical Dictionary of Ancient Rome*, London.

Orlin, E.M. 1997, *Temples, religion and politics in the Roman Republi*c, Leiden.

Ramieri, A.M. 1990, *I Vigili del fuoco nella Roma Antica*, Roma.

Rainbird, J.S. 1976, *The Vigiles of Rome*, Durham.

Rhodes, D.E. 1973, Further notes on the publisher Giacomo Mazzocchi, *PBSR* 40, 239-242.

Rodriguez Almeida, E.R. 1986, Alcune notule topografiche sul Quirinale di epoca domizianea, *BCom* 91, 49-60.

Rodriguez Almeida, E.R. 2014, *Marziale e Roma, un poeta e la sua città*, Roma.

Sojc, N. 2012 (a cura di), *Domus Augustana. Neue Forschungen zum 'Versenkten Peristyl' auf dem Palatin*, Leiden.

Sablayrolles, R. 1996, *Libertinus Miles, Les Cohortes de Vigiles*, Rome.

Scheid, J. 2007, Les activité religieuses des magistrats romains, in Haensch/Heinrichs 2007, 126-144.

Scheid, J. 2019, *Tra epigrafia e religione romana. Scritti scelti, editi ed inediti, tradotti e aggiornati*, Roma.

Southern, P. 1997, *Domitian tragic tyrant*, London.

Spizzichino, G. 2010, La gestione dei cimiteri: la confraternita Ghemilut Chasadim, in Bevilacqua/Cavallero 2010, 204-219.

Tomei, M.A./R. Rea 2011, *Neron*e, Roma.

Tomei, M.A./P. Liverani 2005 (a cura di), *Carta Archeologica di Roma Primo quadrante, LTUR*. Suppl. I, Roma.

Turchi, N. 1939, *La Religione di Roma antica*, Bologna.

Vanggaard, J.H. 1988, *The Flamen. A study in the history and sociology of Roman religion*, Copenaghen.

Versluys, M.J. et alii 2018, *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age. Temple - Monument - Lieu de Mémoire*, Rome.

Zevi, F. 1970, Ostia. Caserma dei vigili. Scavo sotto il mosaico del vano antistante il "Cesareo", *NSc*, serie 8, 24, I Suppl., 7-41.

Ziolkowski, A. 1992, *The temples of mid-republican Rome and their historical and topographical context*, Roma.

Zissos, A. 2016 (a cura di), *A companion to the Flavian age of Imperial Rome*, Chichester.

Valerio Astolfi
Università degli studi di Roma La Sapienza
valerio.astolfi@uniroma1.it

BABESCH 96 (2021), 111-138. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289463

Domestica decora. Elementi architettonici, mobilio marmoreo e arredi scultorei delle *domus* romane di Brescia

Antonio Dell'Acqua

Abstract

Houses and private spaces have always reflected the social and cultural status of their owners: locations, dimensions, paintings and inner decorations - either in wood or marble - help to discover who the residents were and their personality. In this respect, Pompeii and Herculaneum give us the most representative case studies, thanks to the entirety of the archaeological contexts, while for other cities a complete archaeological evidence is hard to find and reliable contexts must be reconstructed through scattered finds and partial documentation. This is precisely the case of Brixia*, a Roman colony in northern Italy, where the long life of the settlement caused the dismantling of Roman houses, buried under medieval and modern buildings. Thanks to an accurate study of many architectural elements, marble furniture and sculptures, aim of this paper is trying to understand taste and style of the ancient inhabitants of* Brixia*, modern Brescia, their aesthetic and decorative choices and also their wealth, often emphasized by precious materials.*

Nell'ambito delle norme costruttive vitruviane trovano spazio anche le prescrizioni relative alle abitazioni che, secondo Vitruvio, devono essere organizzate a seconda dell'attività svolta dal proprietario e prevedere adeguati ambienti, mentre al contrario *qui communi sunt fortuna, non necessaria magnifica vestibula nec tabulina neque atria*.[1] La casa, dunque, doveva rispecchiare lo status sociale del proprietario,[2] le sue origini e le sue attività.[3]

A definire la condizione sociale[4] concorrono, poi, la posizione dell'abitazione all'interno della città, l'ampiezza degli ambienti, la sontuosità dei rivestimenti parietali e pavimentali[5] e, infine, l'utilizzo di *mobilia* di pregio.[6] Quest'ultimo aspetto è quello più evanescente dal punto di vista archeologico, perché, mentre le strutture parietali e pavimentali possono essere rinvenute in condizioni e gradi di conservazione differenti, ciò che è mobile è anche più facilmente asportabile.

Ad eccezione delle ricche testimonianze di Pompei ed Ercolano, di talune *domus* di Roma[7] e di Ostia[8] o di Efeso,[9] è raro poter disporre di una sufficiente quantità di dati che diano l'idea di quale fosse il tipo di arredo delle abitazioni romane, la loro fattura, i materiali adoperati, la posizione nei vari ambienti delle abitazioni. Per quanto riguarda l'Italia settentrionale, poi, i contesti abitativi di età romana non hanno ancora restituito nulla di lontanamente comparabile alle realtà laziali o campane; eppure, da alcuni anni a questa parte si è intrapreso uno studio delle *domus* romane che, partendo da specifici aspetti (le pitture, i mosaici, l'arredo, gli impianti planimetrici) sta contribuendo a delineare un quadro più preciso.[10]

Tra le realtà archeologiche meglio conservate nell'ambito della Cisalpina, Brescia, già municipio in epoca repubblicana e poi colonia in epoca augustea, offre una ricca documentazione archeologica, non solo relativamente agli edifici pubblici, ma anche alle abitazioni private, il cui grado di conservazione è tuttavia disomogeneo. Trattandosi di un contesto urbano abitato senza soluzione di continuità, il dato archeologico risente di una serie di limiti; il numero dei reperti non è alto e il loro rinvenimento è suscettibile di diverse variabili: la superficie scavata, il periodo storico in cui le indagini sono state svolte, la posizione dell'abitazione all'interno della città. A ciò si aggiunge che gli alzati sono le prime strutture a cadere in rovina in seguito all'abbandono e alla conseguente mancanza di manutenzione ordinaria, e che, rispetto a quanto si verifica per l'edilizia pubblica, la decorazione di una *domus* urbana si avvale di elementi diversi, concentrati soprattutto nei rivestimenti pavimentali e parietali e negli arredi mobili. L'insieme di tali fattori comporta, in definitiva, un notevole limite nel tentativo di definire un quadro generale sui materiali, sulle forme e sul gusto della decorazione architettonica delle *domus* urbane.

La seguente trattazione verte, poi, sulle abitazioni urbane della città e già in virtù di tale limite si intuisce che le strutture non potevano raggiungere dimensioni eccezionali e comunque erano inferiori rispetto alle residenze extraurbane o dislocate nell'*ager.*[11] Sebbene queste premesse, il materiale, nel suo insieme, ampia quanto già noto sull'edilizia residenziale urbana e contribuisce, assieme a precedenti studi sulle pitture e i rivestimenti parietali, a percepire le mode e il gusto dei maggiorenti bresciani nell'ambito dell'interior design.

Allo stato attuale delle indagini, all'interno dell'area urbana di Brescia sono state scavate 28 abitazioni – o parti di esse – con fasi che vanno dall'età augustea all'epoca tardo antica, per quanto i periodi meglio documentati siano quelli dall'età flavia al III sec. d.C. (*fig. 1*).[12] Nonostante il numero sia considerevole, soprattutto in un sito urbanizzato caratterizzato da continuità di vita, solo un terzo dei contesti ha restituito materiale riferibile all'alzato, al mobilio in marmo e pietra e alle sculture, prevalentemente reimpiegato in strutture altomedievali all'interno delle abitazioni stesse; ciò consente di ipotizzare che si tratti di materiale prelevato *in situ* dopo una fase di dismissione delle abitazioni, successivamente all'arrivo di gruppi etnici diversi che, stabilendosi in città, ne modificarono anche la topografia e l'urbanistica, spostando il centro politico amministrativo a ovest rispetto al foro romano e trasformando l'area orientale della città in una zona a vocazione essenzialmente rurale.[13]

In questo lavoro vengono raccolti i materiali architettonici e il mobilio marmoreo recuperati in alcune *domus* bresciane appartenenti a membri dell'élite cittadina,[14] con lo scopo di rintracciare quale fosse il gusto degli abitanti, le loro scelte estetiche e decorative nel corso del tempo e anche il potenziale della loro ricchezza, sulla base della preziosità dei materiali adoperati negli arredi mobili. Per quanto riguarda la provenienza dei reperti, sebbene non sempre si tratti di giacitura primaria, si può essere pressoché certi della pertinenza degli stessi alle abitazioni entro cui sono stati trovati.[15]

I CONTESTI

L'elenco che segue tiene conto dei risultati delle indagini archeologiche condotte in città fino al 2017[16] all'interno del perimetro murario romano; per brevità vengono riportati solo i dati relativi alla localizzazione e il periodo di frequentazione, rinviando alla bibliografia specifica per ulteriori approfondimenti:

1 *domus* di via Alberto Mario:[17] individuata a est del foro in prossimità delle mura urbane. L'impianto della *domus* si data al I seco d.C. e potrebbe rientrare nella tipologia con corte centrale porticata. Subisce una prima ristrutturazione nel III secolo d.C., poi ancora tra IV e V d.C., continuando ad essere abitata fino alla fine del VI-inizi del VII secolo d.C.

2 *domus* di S. Giulia:[18] un complesso di sei abitazioni [A-F] individuate nei cortili del monastero di S. Giulia, a nord est rispetto al foro e al complesso capitolino. Sebbene l'impianto risalga probabilmente ad epoca augustea, sono note soprattutto le fasi relative alle ristrutturazioni di epoca flavia e ai rifacimenti che interessano gli ambienti interni nel corso del II e III secolo d.C.

3 *domus* dell'Ortaglia:[19] complesso di due abitazioni – *domus* di Dioniso e *domus* delle Fontane – individuate nel giardino del monastero di S. Giulia, a nord est rispetto all'area forense, alle pendici del colle Cidneo e in prossimità delle mura urbiche. L'impianto della prima risale al II secolo d.C.; la seconda, invece, già al I secolo d.C., ma nel corso del II e nel III secolo d.C. furono effettuate numerose modifiche e rifacimenti dei pavimenti. Dopo questa fase, la casa continuò a subire modifiche e ridimensionamenti e probabilmente anche un cambio di destinazione d'uso con l'impianto di attività produttive.

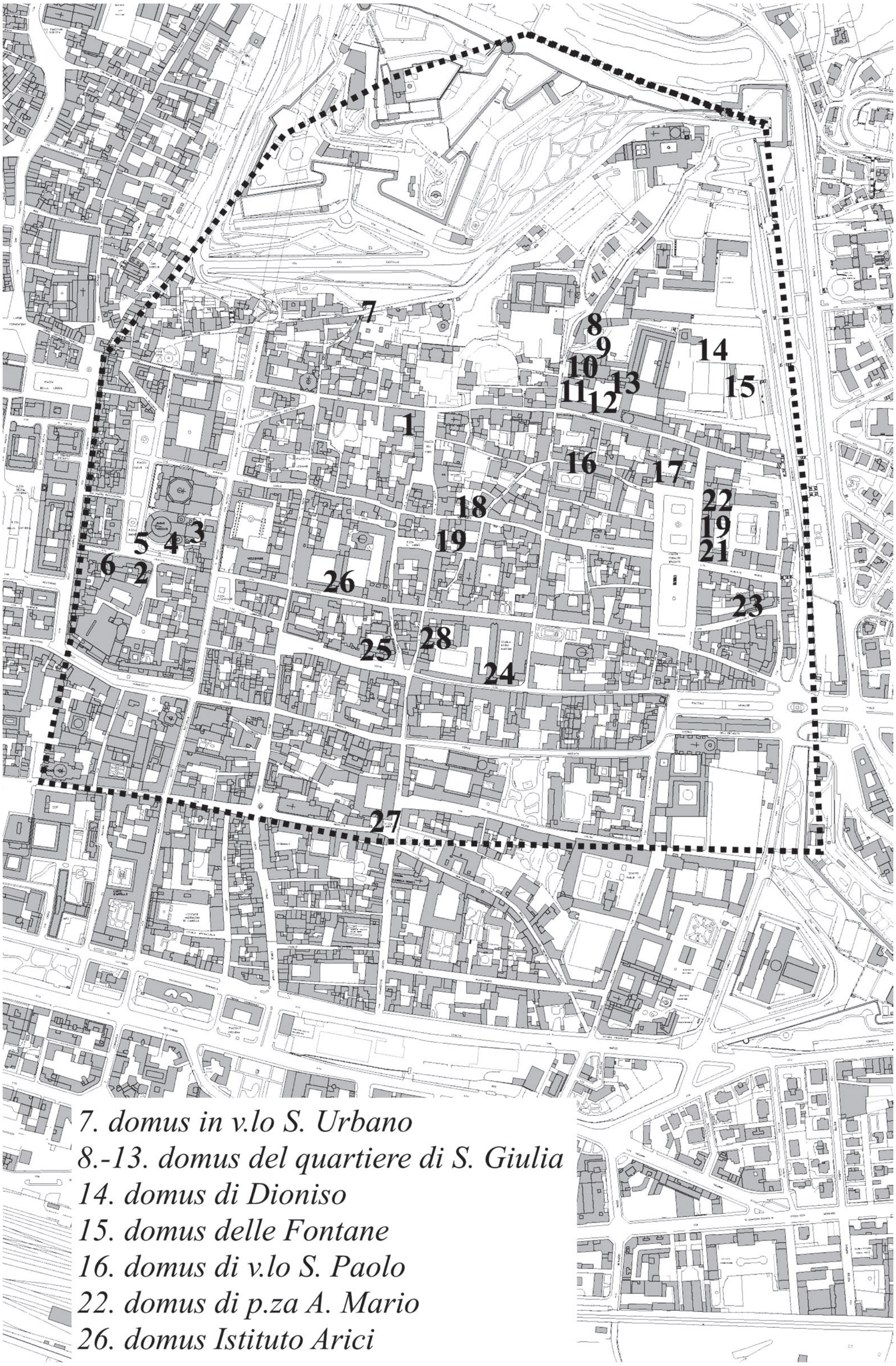
4 *domus* di vicolo S. Paolo:[20] dislocata a sud del decumano massimo, dell'abitazione è nota, in realtà, solamente una grande sala mosaicata di circa 80 mq databile al II secolo d.C.

5 *domus* dell'Istituto Arici:[21] edificata lungo un decumano minore a sud del foro, risale ad epoca augustea, con successivi rifacimenti nella prima metà del I secolo a.C. e soprattutto nel corso dell'epoca flavia. Infine, in epoca tardo antica sembra che l'edificio subì un cambio di destinazione d'uso, con probabile trasformazione in bagni pubblici.

6 *domus* di vicolo S. Urbano:[22] posizionata all'incrocio tra il decumano immediatamente a nord di quello principale e il secondo cardo a ovest della platea forense, a mezza costa sul colle Cidneo, restò in uso tra l'età giulio-claudia e il IV sec d.C., subendo almeno una ristrutturazione nella seconda metà del I sec. d.C.

I PORTICI

In letteratura è stato messo in evidenza come elemento comune nelle abitazioni urbane sia la presenza di corti porticate, sia nelle zone di maggiore rappresentatività, sia in quelle di servizio, per necessità legate tanto all'illuminazione quanto allo smistamento dei percorsi interni.[23] Prevalentemente quadrangolari, le corti sono circondate da una peristasi di colonne realizzate con materiali e tecniche diverse, frequentemente collegate da transenne o setti murari[24] e, probabilmente a partire


7
8
9
10
11
12
13
14
15
1
16
17
22
19
21
18
19
5
4
3
6
2
26
23
25
28
24
27

7. domus in v.lo S. Urbano
8.-13. domus del quartiere di S. Giulia
14. domus di Dioniso
15. domus delle Fontane
16. domus di v.lo S. Paolo
22. domus di p.za A. Mario
26. domus Istituto Arici

Fig. 1. Mappa della città con indicate le domus rinvenute (aggiornamento 2017).

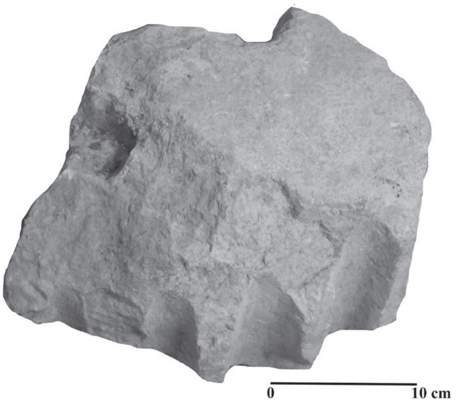


Fig. 2. Frammento di semicolonna, n. cat. 12.

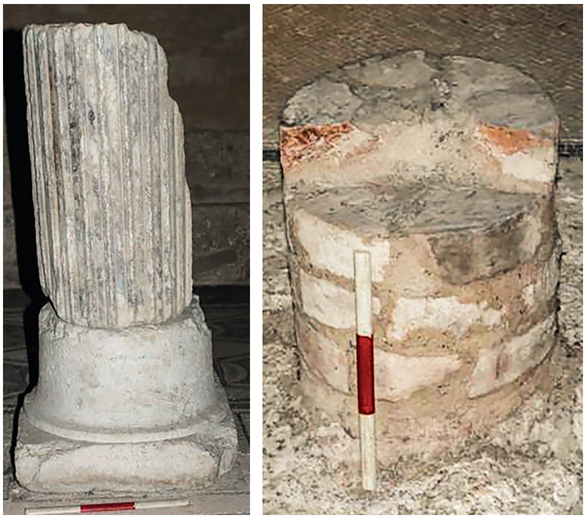


Fig. 3a. Porzione di imoscapo su plinto, n. cat. 39 e colonna scanalata n. cat. 40; 3b. Colonna in mattoni, n. cat. 41.

dal II secolo d.C., anche da finestre come ipotizzato nella *domus* A di S. Giulia e forse nella *domus* di vicolo S. Paolo da cui proviene una porzione di fusto di colonna (n. cat. 55) con foro d'incasso.

La locale pietra di Botticino trova largo impiego nella lastricatura dei cortili e in alcuni casi nella realizzazione di basi e di colonne.[25] Un solo frammento di semicolonna (n. cat. 12, *fig. 2*) dallo scavo della *domus* B presenta il fusto scanalato, secondo le forme dell'architettura ufficiale; più frequentemente i fusti sono realizzati con frammenti o mattoni sagomati, poi rivestiti di stucco – come nelle *domus* B, C, C1 (*fig. 3b, 4a-c*) – lisci o rudentati; inoltre, in un solo caso (cd. zona E di S. Giulia) è attestato l'impiego del rosso ammonitico di Verona per un fusto di colonna (n. cat. 34). Il diametro medio dei fusti (*fig. 5*) – considerando solo il contesto meglio documentato di S. Giulia – è di circa 40 cm, quello dell'interasse di 2.07 m, con un massimo di 3.20 m nella corte della *domus* A. È verosimile ritenere che le colonne di piccolo formato e con diametro intorno ai 40 cm reimpiegate nella cripta di S. Filastro nel Duomo Vecchio possano essere state originariamente messe in opera in contesti privati.[26]

Molto di rado si trovano *in situ* le basi su cui poggiavano le colonne, mentre più frequentemente si conserva la fascia di lastre che bordava il cortile, su cui si impostava la peristasi. Sembra rilevarsi una tendenza generale a semplificare la successione di modanature sulle basi conservate,[27] come i due esemplari dalla *domus* di via Alberto Mario, tipologicamente differenti, ma entrambe in pietra locale. La n. cat. 3 (*fig. 7*) doveva essere forse scolpita assieme alla colonnina, in quanto presenta un plinto, una lieve gola concava e poi la parte dell'imoscapo; la n. cat. 4 (*fig. 6*), invece, presenta plinto, toro, fascia liscia e listello e un piano su cui sarebbe stato poggiato il fusto. Le dimensioni ridotte dei due supporti fanno ipotizzare sostegni di circa 1,50/2 m. Più che i canonici rapporti diametro inferiore/altezza fusto, per ipotizzare le dimensioni del supporto sovrastante è più utile il confronto con materiali ancora *in situ*: la base, in cui viene meno il rispetto per l'articolazione canonica (come anche nei nn. 15, 32-33, *figg. 8-10*), è abbastanza simile ad una utilizzata nella *domus* di Amore e Psiche ad Ostia, nella quale la *scotia* è stata però scolpita, mentre in quella bresciana è mancante.[28] Fenomeno analogo si verifica anche nelle basi *in situ* nelle abitazioni di S. Giulia e dell'Ortaglia (sala delle colonne nella *domus* delle Fontane), mentre l'esemplare nel complesso sotto l'Istituto Arici è del tipo attico ed in pietra.[29]

Da un punto di vista più generale, materiali e tecniche adoperati per realizzare i peristili delle abitazioni bresciane risultano essere in linea con quelli noti negli altri contesti della Cisalpina dove si usano colonne in laterizi e più raramente in arenaria o calcari;[30] anche a Ostia, nel periodo che

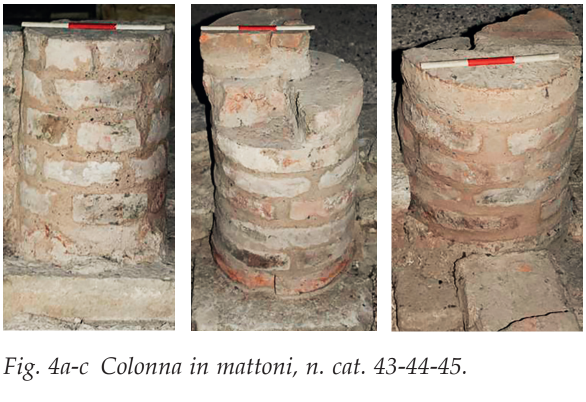


Fig. 4a-c Colonna in mattoni, n. cat. 43-44-45.

Casa	Ambiente	Materia e tecnica	Diametro	Interasse	Base
domus A	corte [5-6]	frammenti di pietra, rivestimento ad intonaco	50 cm su lato W 55 cm sui lati S e N (?)	280 cm su lato W 320 cm sui lati S e N (?)	assente
domus B	corte [13-15]	frammenti di laterizi, rivestimento in malta rosa coperto da uno strato di malta grigia e un intonaco finale colorato	32 cm su lato W	150 cm su lato W 200 cm su lato S	rettangolare 40x35 cm
domus C1	corte [20-21] [27-28]	ignote su lati N, E e S frammenti di mattoni, intonaco	40 cm 37 cm	165 cm 215 cm	45 cm ignota
domus C	corte [39-40-41] [51-52-53] [54-55-56]	ignoti su lati W e E semicolonne in mattoni intonacate e affrescate frammenti di mattoni -	50 cm ca 60 cm 25 cm 40 cm	205 cm 210 cm -	ignota
domus D	corte [68-69]	-	30 cm	190 cm	ignota
domus E	corte [87]	rosso ammonitico di Verona	27 cm	140 dal muro	Base su plinto
domus delle Fontane	corte 2	frammenti di mattoni	-	-	
domus istituto Arici	corte	spicchi di laterizi e rivestimento in stucco	-	-	base in marmo (?)
domus v.lo S. Paolo	corte (?)	pietra di Botticino	-	-	-

Fig. 5. Tabella riassuntiva delle colonne provenienti dalle domus bresciane.

va dall'età augustea fino al regno di Vespasiano, i fusti delle colonne nelle abitazioni private – ma anche in contesti pubblici come il Foro delle Corporazioni – sono in laterizio.[31]

Più incerta è la destinazione dei fusti a scanalature tortili[32] e in marmi più pregiati, nessuno dei quali *in situ*, di piccolo e grande formato. Si segnalano i frammenti nn. cat. 16-18 (*figg. 11-12*) che sono riconducibili a sostegni di dimensioni anche ragguardevoli che potevano raggiungere i 2 m, come l'esemplare dalla *domus* sotto il Caseggiato del Vicolo di Dioniso ad Ostia della fase di seconda metà III sec. d.C.[33] o la colonna al Museo nazionale romano di 1,78 cm.[34] Materiali di questo tipo sono da connettere con quel gusto per il lusso che si va affermando già in epoca repubblicana,[35] testimoniato indirettamente dalla stigmatizzazione nei confronti dell'ostentazione di ricchezze che si legge in alcuni autori latini.[36] In particolare, l'impiego di colonne di marmo era avvertito come espressione del proprio *status* e contribuiva a dare l'impressione di una *domus alta* e *clara*.[37]

Per le colonnine spiraliformi o scanalate più piccole (nn. cat. 21, 23, 25, 26, 30, *figg. 13-17*), invece, è più probabile una messa in opera in edicole o nicchie o piccoli tempietti destinati ad una

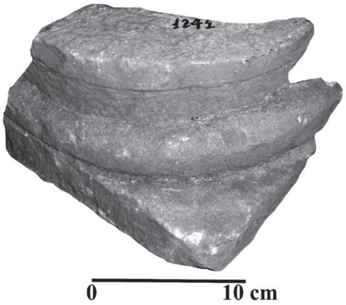


Fig. 6. Base di colonna, n. cat. 4.

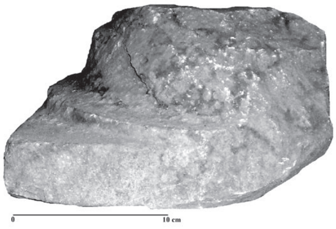


Fig. 7. Base di colonna, n. cat. 3.

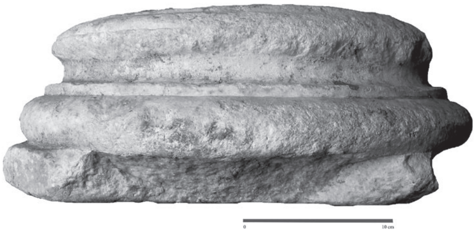
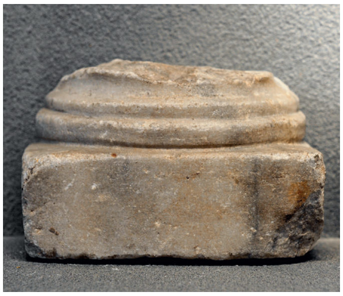


Fig. 8. Base di colonnina, n. cat. 15.



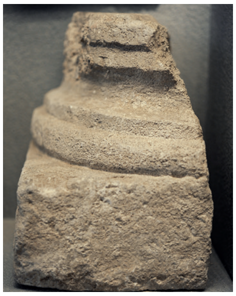


Fig. 9. Base di colonnina con plinto, n. cat. 32.
Fig. 10. Base di colonnina con plinto, n. cat. 33.

funzione decorativa degli ambienti domestici. Stando all'*Edictum de pretiis* di Diocleziano,[38] il costo del pavonazzetto era di 200 denari a piede, probabilmente cubo.[39] Secondo gli studi di Barresi relativi al calcolo del costo dei materiali architettonici, risulterebbe che fusti di colonna scanalati in pavonazzetto di 12 piedi romani costavano 107 denari/metro cubo, da cui si ricava che quelli intorno ai due metri (ca 7 piedi romani) potevano avere un costo di 70 denari, a cui si andavano ad aggiungere il trasporto e la messa in opera. Oltre al valore del materiale, le colonne in pavonazzetto possedevano anche un valore simbolico legato al prestigio che conferivano alla casa in cui erano collocate, come si evince da un passo di Stazio che ricorda la *domus* di Violentilla *… hic Lybicus Phrygiusque silex …* .[40]

Nessun capitello è riconducibile con certezza ad ambienti delle *domus*, sebbene tra il materiale architettonico disseminato in città non manchino pezzi che, per lo meno per dimensioni, potrebbero essere associati, a livello ipotetico, ai cortili o ad ambienti interni (nn. 27-29, *figg. 18-20*). Negli scavi dell'abitazione sotto l'Istituto Arici è stato rinvenuto un frammento di voluta di capitello in pietra di Botticino (n. cat. 49, *fig. 21*). Esso si caratterizza per un nastro liscio che si chiude a spirale, con canale appena rilevato; la voluta è rivestita da una foglia a lobi tondeggianti con nervatura centrale, mentre nella parte bassa sembra presente una sorta di stelo tubolare. La lavorazione a trapano dell'ornato è particolarmente evidente sul profilo, sia nella resa degli occhielli, stretti e lineari, sia nel profilo dei singoli lobi, con i fori del trapano lasciati a vista. L'assenza di decorazione sulla superficie posteriore consente di ricondurre il frammento ad un capitello forse composito di lesena, decorato solo sulle parti a vista. Ciò denota una esecuzione non particolarmente accurata da parte di una bottega operante non prima della tarda età flavia.

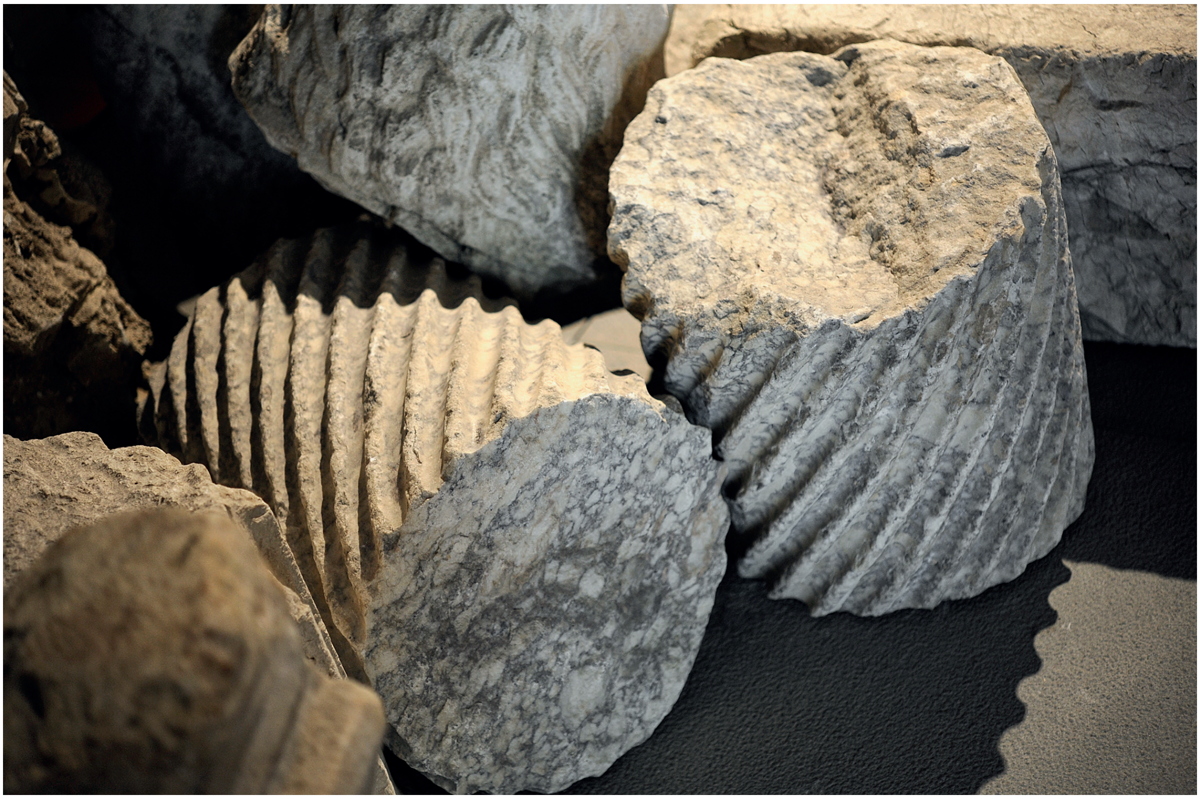
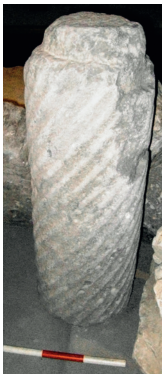
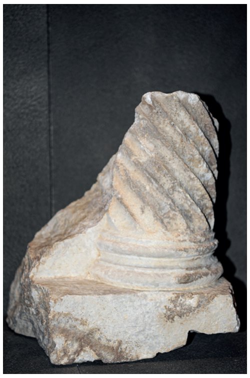


Fig. 11. Due frammenti di colonnina tortile, nn. cat. 16-17.





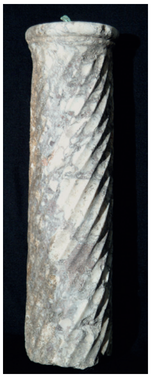


Fig. 12. Porzione di colonnina tortile, n. cat. 18.
Fig. 13. Porzione di semicolonnina tortile su base, n. cat. 21.
Fig. 14. Colonnina tortile, n. cat. 23.

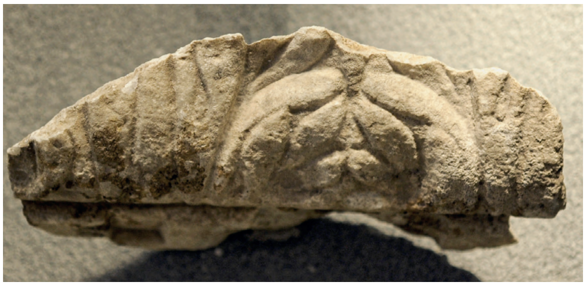
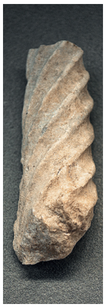
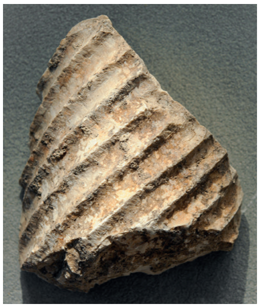


Fig. 20. Frammento di capitello, n. cat. 29.

Non è possibile al momento tracciare una sintesi in merito all'uso degli ordini architettonici a causa della scarsità dei materiali. Il corinzio è presente, ma si annoverano solo tre frammenti (nn. cat. 27-29, *figg. 18-20*), il cui ambito cronologico non è anteriore all'età flavia e, in particolare, l'esemplare n. cat. 29 sembra avere caratteristiche stilistiche dei capitelli di età adrianea. Probabile è anche l'impiego di piccoli capitelli di tipo corinzio asiatico noti in città, verosimilmente nell'ambito dei restauri effettuati tra III e IV secolo d.C.[41]

Un capitello e una base (nn. cat. 11 e 14, *figg. 22-23)* sono le uniche testimonianze dell'adozione del tuscanico e potrebbero essere pertinenti a scelte decorative della prima età imperiale, analogamente a Cremona, ad esempio, dove, nei butti maceriosi di piazza Marconi, è stata individuata una serie di capitelli che dovevano essere adoperati nei peristili;[42] a Este nella *domus* del Serraglio Albrizzi,[43] mentre quelli nella *domus* dei capitelli di stucco a Ostia sono più antichi.[44] Non si ha traccia, al momento, dell'ordine ionico[45].





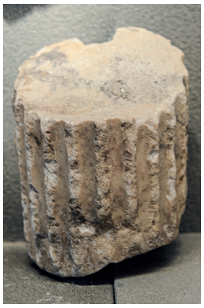
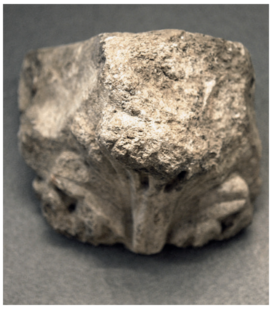


Fig. 15. Colonnina tortile, n. cat. 25.
Fig. 16. Frammento di colonnina tortile, n. cat. 26.
Fig. 17. Frammento di colonnina scanalata in marmo bianco, n. cat. 30.



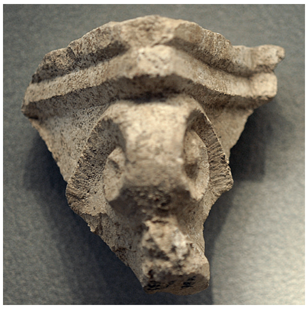


Fig. 18. Frammento di foglia di capitello, n. cat. 27.
Fig. 19. Frammento angolare di capitello, n. cat. 28.

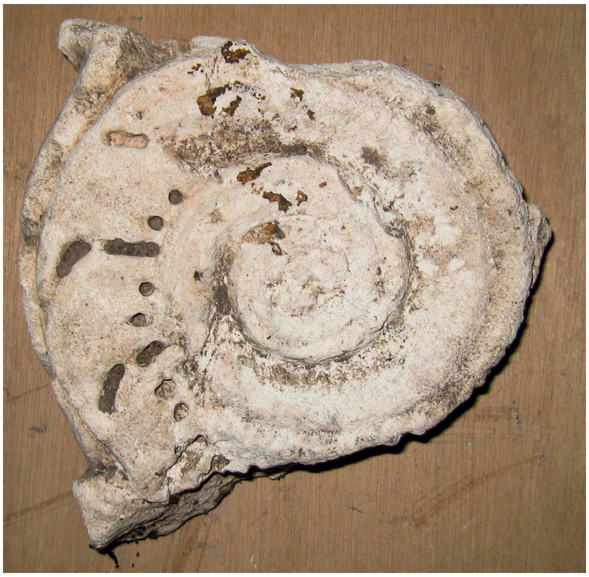


Fig. 21. Frammento di voluta di capitello, n. cat. 49.

L'*OPUS SECTILE* PARIETALE

Tra le soluzioni decorative attestate nelle abitazioni bresciane vi è l'utilizzo di rivestimenti parietali in *opus sectile*,[46] destinato agli ambienti di rappresentanza e di convivialità. Tale tipo di decorazione in nessun caso costituisce l'unica forma di rivestimento degli ambienti, ma viene abbinato a pavimenti a mosaico e a pareti affrescate.

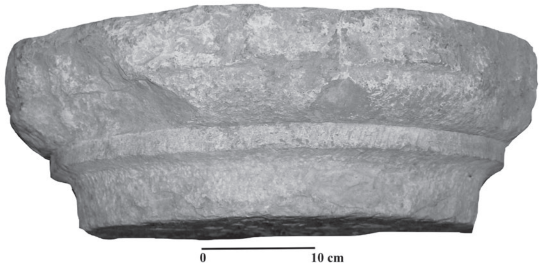


Fig. 22. Capitello tuscanico, n. cat. 11.

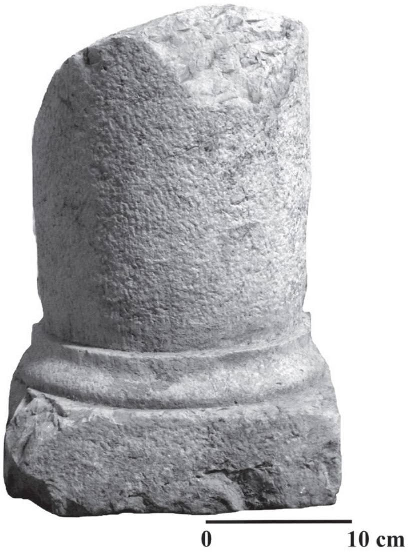


Fig. 23. Colonnina con base, n. cat. 14.

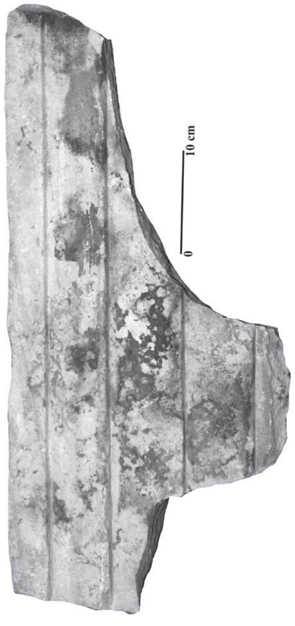


Fig. 24. Lastra di incorniciatura, n. cat. 13.

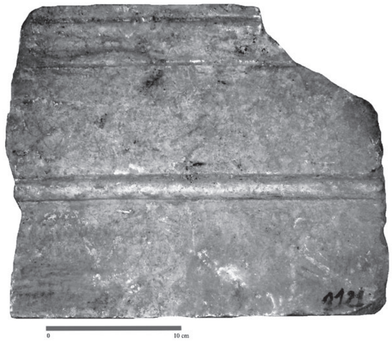


Fig. 25. Lastra di incorniciatura, n. cat. 5

Seppure manchi – e non sia possibile nell'ambito di questo lavoro – una schedatura di tutti i frammenti di marmi rinvenuti negli scavi delle *domus*, la qualità e la quantità del materiale consente di affermare che non poche case furono dotate di questo tipo di decorazione degli ambienti.[47]

Mentre nella maggior parte dei casi la presenza di *opus sectile* è indiziata dai frammenti delle lastrine rinvenuti negli strati di macerie, evidenze archeologiche precise a Brescia si hanno negli ambienti 45 e 49 della *domus* C di S. Giulia. Non è possibile ricostruire lo schema decorativo che veniva realizzato con le lastre marmoree, dal momento che si conserva solo il livello dello zoccolo (in marmo grigio e rosso ammonitico) su cui si impostava una incorniciatura in colore contrastante (marmo bianco); è verosimile che la restante parte fosse scandita in riquadri incorniciati da fasce e listelli, secondo schemi geometrici semplici il cui effetto finale era garantito dalla cromia delle diverse qualità di marmo, mentre in nessun caso è emersa, fino ad ora, traccia di *opus sectile* formante motivi figurativi. Un frammento di lastra con motivo ad architrave a tre fasce (n. cat. 13, *fig. 24*), rinvenuto negli scavi del 1988, proverebbe l'adozione di un sistema di rivestimento ad architettura applicata come quello noto soprattutto in contesti pubblici, *in primis* nel *Capitolium*.[48] Oltre che nella *domus* C di S. Giulia, e sicuramente in altri ambienti delle restanti abitazioni, frammenti di lastre marmoree per rivestimenti parietali sono noti in altri contesti: nella *domus* sotto l'Istituto Arici,[49] in quella sotto liceo Arnaldo, nell'ambiente dotato di ipocausto in vicolo S. Clemente 5[50] e nell'abitazione in via Alberto Mario (n. cat. 5, *fig. 25*).

Le specie lapidee attestate sono molteplici e non differiscono da quelle note negli edifici pubblici della città: africano, brecce, cipollino, greco scritto, marmo di Luni, pavonazzetto, rosso antico, verde antico, rosso di Verona, serpentino e anche il prezioso porfido, tagliato in sottilissime lastre di spessore millimetrico. Scelte decorative di questo tipo rinviano a soluzioni note in contesti abitativi di elevato livello sociale, ad imitazione di quanto noto a Roma, Ostia[51] o a Pompei, nelle *domus* più ricche.[52]

Anche a livello provinciale gli esponenti più benestanti delle città parteciparono a questo gusto per l'uso dei marmi colorati che si affermò nel corso della prima e soprattutto nella media età imperiale, anche in seguito alla maggiore facilità di approvvigionamento dei materiali dalle province orientali e africane. Tra i casi più interessanti, esaminati in anni recenti, vi è il deposito di marmi pertinente ad una *domus* di fine I-II sec. d.C. ad Aix-en-Provence,[53] dove è stato anche riscontrata la presenza dei 'cosiddetti marmi di sostituzione',[54] fenomeno non riscontrabile per ora nei contesti privati bresciani.[55]

Arredi marmorei e lapidei

Pochi sono i materiali riferibili ad altri elementi decorativi delle abitazioni. Degna di nota è la transenna marmorea, reimpiegata in una canalina, in origine utilizzata forse nel cortile della *domus* di via Alberto Mario (n. cat. 1, *fig. 26*), che, stando alle dimensioni attuali, avrebbe superato gli 80x60 cm. La forma degli intagli è la stessa di una grande transenna utilizzata nell'altare del ciborio della chiesa di S. Alessandro sulla via Nomentana a Roma.[56] Ulteriori confronti si hanno con materiali nella raccolta dei Fori Imperiali[57] e dalle catacombe di Domitilla.[58] Dal tempio di Diana ad Itálica proviene un manufatto analogo per spessore con una forma delle aperture ad ogiva,[59] mentre transenne simili, ma con alveoli chiusi, erano messe in opera nel secondo piano del cortile di una *domus* tardoantica a Thasos.[60]

Difficilmente ricostruibile è la forma dell'elemento originario di cui faceva parte il frammento in marmo n. cat. 31 (*fig. 27a*), decorato da motivi bacchici, proveniente dalle *domus* di S. Giulia. Sebbene non sia possibile escludere un originario pilastro o fregio, l'aggetto del rilievo e il motivo iconografico (la vite con volatili) potrebbero consentire di ipotizzare che si tratti di una colonnina tortile. Tale tipo di supporto[61] rientra nella produzione della prima età imperiale romana di derivazione neo-attica, di gusto raffinato e a scopo decorativo, che perdura fino alla fine del II secolo d.C. Un esemplare integro fa parte della collezione Ludovisi (*fig. 27b*) datato alla seconda metà del I sec. d.C.,[62] sebbene stilisticamente e qualitativamente diverso dal frammento bresciano che

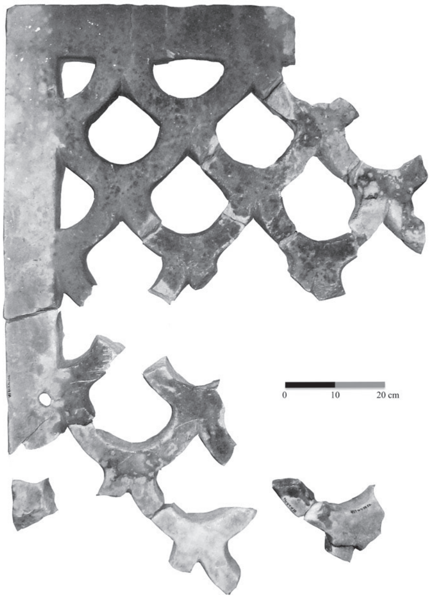
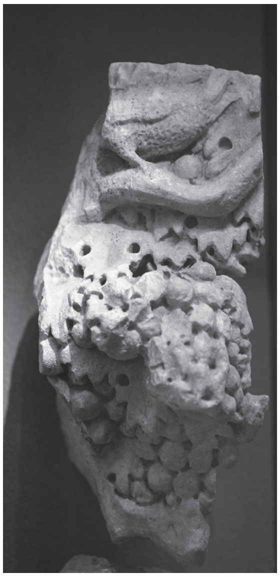


Fig. 26. Transenna marmorea dalla domus *di V. Alberto Mario, n. cat. 1.*



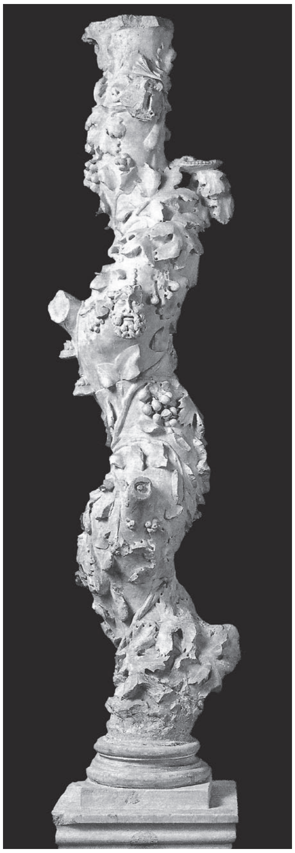
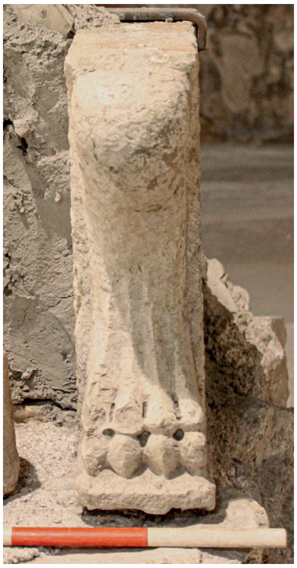


Fig. 27a. Frammento di elemento figurato tortile, n. cat. 31.
Fig. 27b. Colonna tortile della Collezione Ludovisi.



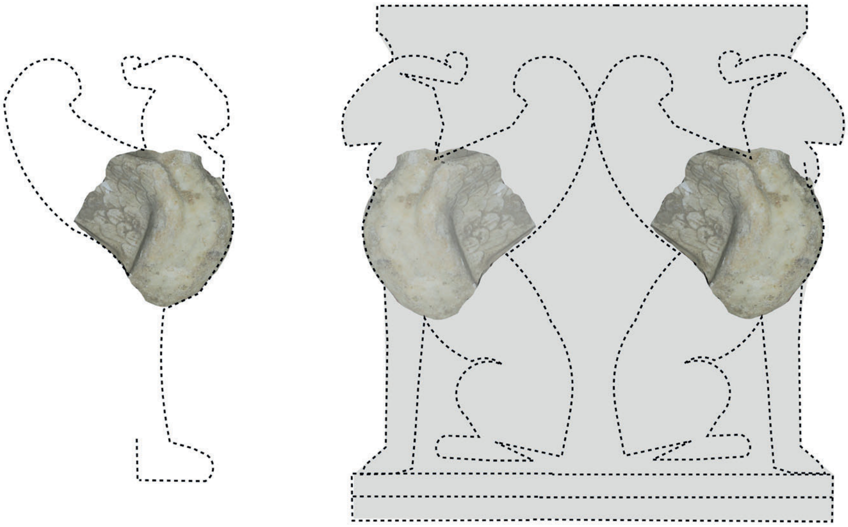


Fig. 28. Sostegno di panca conformata a zampa di leone, n. cat. 50.
Fig. 29. Frammento di supporto per tavolo dalla domus *di via S. Urbano con ipotesi ricostruttiva, n. cat. 57.*

deve essere invece datato ad un periodo successivo (età antonino-severiana).

Nella *domus* sotto l'Istituto Arici si conserva il sostegno di una panca conformato a zampa leonina (n. cat. 50, *fig. 28*), secondo un gusto introdotto dopo le conquiste orientali quando iniziarono ad affluire i prodotti dell'artigianato artistico ellenistico.[63] A causa del cambio di destinazione d'uso della struttura, è difficile stabilire se l'oggetto facesse parte dell'arredo dell'abitazione o degli ambienti termali, anche se confronti in area cisalpina si hanno in contesti domestici che potrebbero far propendere per la prima ipotesi.[64]

Dalla *domus* di vicolo S. Urbano, infine, proviene un frammento figurato interpretabile come la porzione di un sostegno di tavolo conformato a leongrifo[65] (n. cat. 57, *fig. 29*). Del supporto originario sono riconoscibili la parte prominente dell'addome visto frontalmente su cui si osserva l'attacco o del pelo, che nell'iconografia tradizionale scende sotto il mento, oppure della lingua, nel caso fosse stata utilizzata la versione con fauci aperte come in un tavolo al Museo Pio Clementino dei Musei Vaticani.[66] Sono visibili, inoltre, su entrambi i prospetti, porzioni delle ali che dovevano essere rivolte all'indietro e parallele tra loro e andare a decorare la parte centrale del sostegno. Esclusa la possibilità che si tratti di un *monopodium* o di una *mensa delphica*,[67] sembra più verosimile ricondurre il frammento ad un tavolo con due sostegni laterali e un piano in legno o marmo come il *cartibulum* nella casa di Meleagro a Pompei.[68] Per quanto frammentario, si tratta anche in questo caso di un'importante testimonianza del gusto nell'arredamento della *domus* con la scelta di un arredo di valore piuttosto raro in Cisalpina. Secondo le testimonianze pompeiane, questo tipo di tavolo, in genere alto 80 cm con un piano di 1.50x0.80 m, era posizionato nell'atrio in asse con la porta di ingresso e con il tablino.[69]

Arredi scultorei

Quali fossero le immagini, le sculture, i soggetti preferiti nelle abitazioni bresciane è una domanda a cui al momento si può rispondere molto sommariamente: degli arredi scultorei, infatti, si ha scarsa conoscenza e molto spesso i pochi reperti provengono da contesti di reimpiego o da strati di macerie. Tenuto conto dell'importanza che gli arredi scultorei avevano in generale nelle abitazioni romane,[70] si deve presumere che anche in quelle bresciane dovessero essere esposti arredi di questo tipo con soggetti divini, mitologici o ritratti dei membri della famiglia.

La *domus* che ad oggi ha restituito i materiali più significativi è quella di via A. Mario. Da tale contesto proviene una lastra (n. cat. 2, *fig. 30*) che in origine doveva raffigurare un personaggio alato entro uno spazio incorniciato da una teoria di fogliette. Il massiccio uso di trapano, l'assenza di rifinitura e i fori della punta lasciati nel *kyma* di foglie,[71] assieme all'accentuato chiaroscuro che caratterizza sia le pieghe del nastro sia le piume dell'ala, consentono di indicare come *terminus post quem* l'età flavia. In particolare la forma delle piume che compongono l'ala e l'arricciatura del nastro sono analoghi a quelli rappresentati su una porzione di fregio con Eroti e ghirlande al Museo Nazionale romano, la cui datazione oscilla tra la tarda età flavia e la successiva traianea.[72]

In merito all'identificazione del personaggio poco si può dire, se non ipotizzare o l'identificazione con un Erote, oppure con una Vittoria come sulla lastra dalla villa di Fiumana dove la figura accompagna Minerva sacrificante,[73] oppure ancora con un'aquila raffigurata secondo la tradizionale iconografia, frontalmente e con le ali aperte (*fig. 31*).

In considerazione del contesto di reimpiego, nulla sembra escludere che la lastra marmorea provenga dalla stessa abitazione e ne ornasse un ambiente probabilmente ristrutturato nell'avanzato II sec. d.C. Stante il livello di distruzione della *domus*, è impossibile ricostruire l'aspetto originario dell'ambiente, ma sappiamo che già dalla metà del I sec d.C. si era affermato un gusto per la decorazione degli ambienti con pareti affrescate, statue nelle nicchie e rilievi marmorei affissi a muro come testimoniato anche dagli affreschi di III e IV stile a Pompei e Ercolano. Originali greci o di età classica, o più recenti in stile neoattico, tali elementi d'arredo venivano collocati di norma all'altezza degli occhi così che si potesse ammirare il soggetto che vi era scolpito, a volte anche con tematiche iconografiche rare come la lastra con sacrificio a Diana seduta dalla villa di Capo di Massa a Sorrento.[74]

Che il proprietario di questa *domus*, di ampia estensione e sita in prossimità delle mura urbiche orientali, fosse un membro dell'élite cittadina sembra comprovato anche dal rinvenimento di un busto di togato (n. cat. 9, *fig. 32*) che, per quanto reimpiegato in un muro medievale, sembra verosimilmente provenire dalla medesima abitazione, piuttosto che essere stato trasportato qui da altre zone della città.[75]

Il busto è scolpito in marmo[76] ed è acefalo[77] (*fig. 32*); la toga è in buono stato e nella versione *contabulata*, corrispondente al tipo D della classificazione Goette.[78] Come è stato già notato, il trattamento delle pieghe consente di confrontare il pezzo bresciano con i busti dei dinasti severiani della prima metà del III sec. d.C., in particolare con quello di Severo Alessandro agli Uffizi[79] e un altro ai Musei Capitolini (*fig. 32a*).[80]

La presenza di un busto di questo tipo, per di più di elevata qualità, in un contesto privato si colloca nel più ampio fenomeno della esposizione dei ritratti nelle abitazioni, iniziato sul finire del III-inizi II secolo a.C. con le *imagines maiorum*, poi soppiantate da altri soggetti nel corso dell'età imperiale.[81] Sebbene non sia possibile determinare se il busto bresciano raffigurasse l'imperatore o un privato cittadino, il suo valore economico e ideologico sembrano ricollegare l'abitazione ad un personaggio impegnato in alti uffici pubblici,[82] se non addirittura con legami a corte:[83] il busto dei Capitolini, infatti, proviene da una villa comunemente identificata come quella degli Antonini a Lanuvio, una residenza a sud del XVIII miglio della via Appia, e faceva parte di un gruppo di otto ritratti da Antonino Pio a Severo Alessandro.[84]

In questo filone si inseriscono anche le erme, destinate esclusivamente a contesti privati o san-

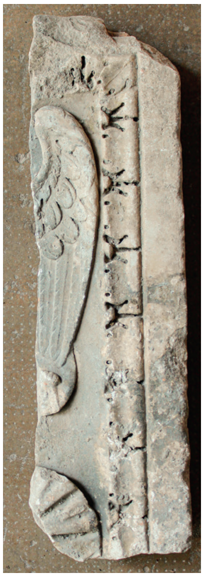


Fig. 30. Frammento di lastra decorata, n. cat. 2.

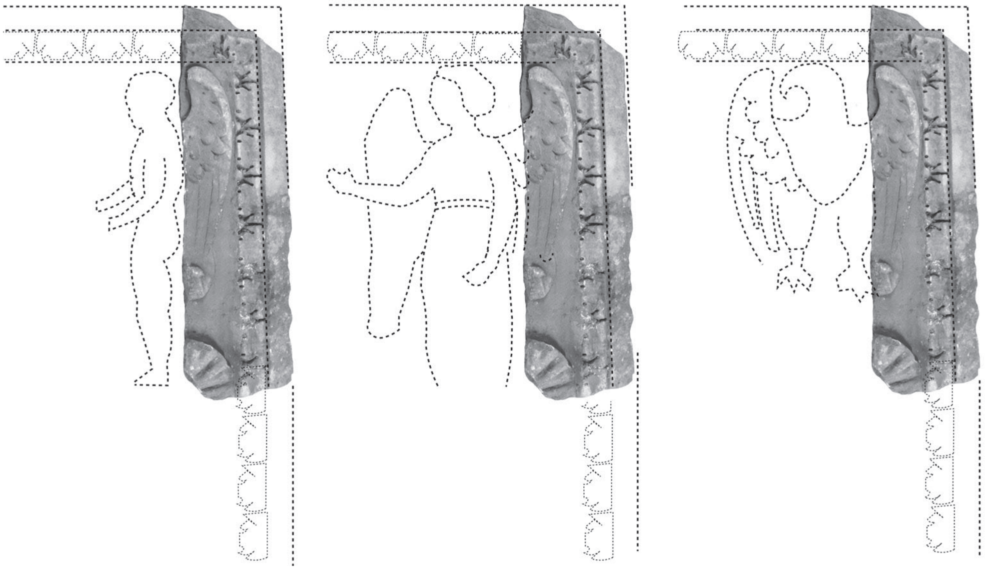


Fig. 31. Ipotesi ricostruttiva della lastra n. cat. 2.

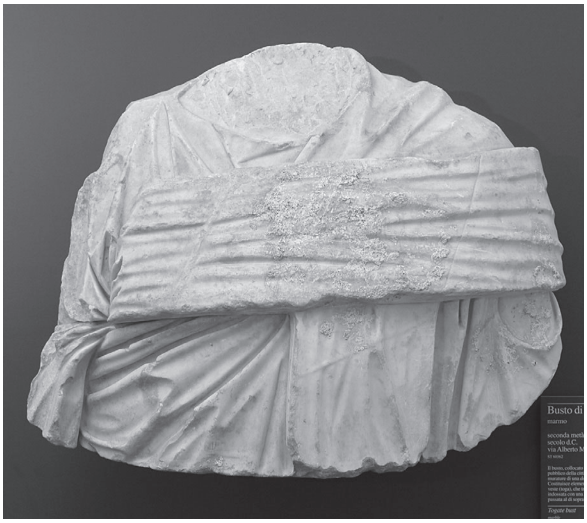


Fig. 32. Busto di togato, n. cat. 9.

tuariali.[85] Dagli scavi di S. Giulia proviene un basamento modanato (n. cat. 10, *fig. 33*) con incavo rettangolare, mentre dalla d. di via Alberto Mario un secondo esemplare con pilastrino spezzato (n. cat. 8, *fig. 34*). Per quanto riguarda il primo, era probabilmente in origine associato ad un pilastrino o ad un'erma come quella in calcare rosso di Verona di *P. Antonius Callistio*, rinvenuta reimpiegata nelle fondazioni del parlatorio delle monache nella chiesa di S. Giulia[86] e molto probabilmente esposta in una delle abitazioni sottostanti il complesso monastico.

Dagli scavi nelle *domus* di S. Giulia provengono tre frammenti scultorei, tutti molti lacunosi e di qualità non elevata. Il primo è pertinente ad una piccola statua di Afrodite pudica (n. cat 36. *fig. 35*),[87] originariamente alta intorno ai 70/80 cm, in cui F. Slavazzi ha visto un'opera mediocre in origine forse colorata.[88]

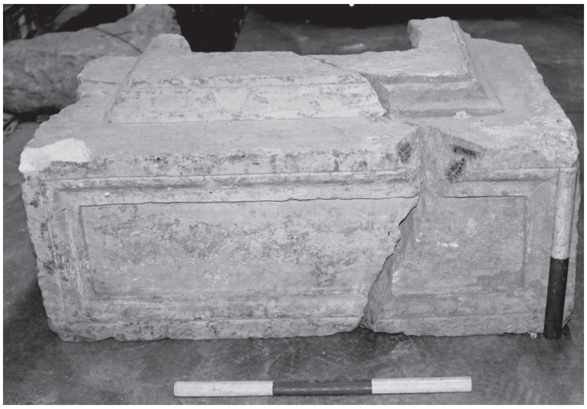


Fig. 33. Basamento quadrato con incavo, n. cat. 10.

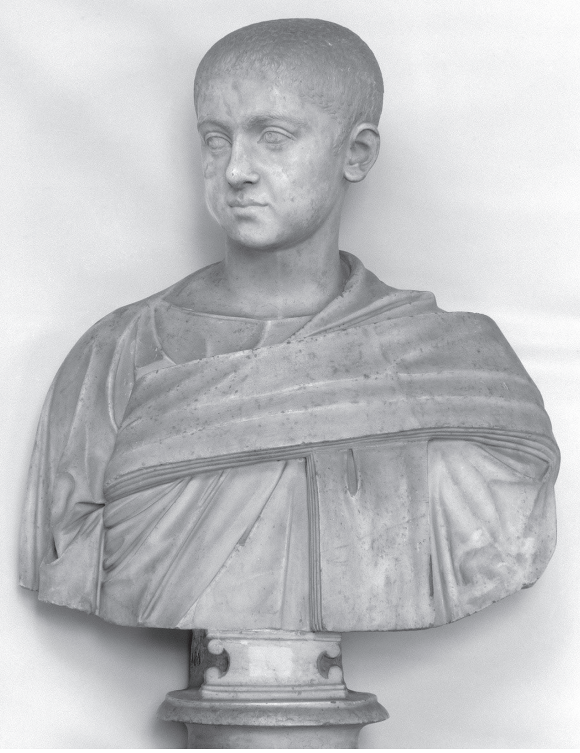


Fig. 32a. Busto di Alessandro Severo, Musei Capitolini, Roma (n. inv. 480, D-DAI-ROM-68.3494).

Il secondo presenta una gamba sinistra umana appoggiata ad un tronco d'albero (n. cat. 37, *fig. 36*) su cui è posata una pelle di capretto e potrebbe trattarsi o di una Artemide/Diana in versione cacciatrice oppure di una figura di genere legata al mondo pastorale. La prima ipotesi sembra comunque convincente, anche alla luce del rinvenimento di una statua di Artemide cacciatrice avvenuto nel 2009 a Montebelluna in un contesto ritenuto abitativo[89] che si aggiunge alla già nota statuetta dalla *domus* di Piazza Marconi a Cremona.[90] Il frammento bresciano è stato rinvenuto nel vano 45 della domus C che subì nel tempo un cambio di destinazione passando dall'essere una

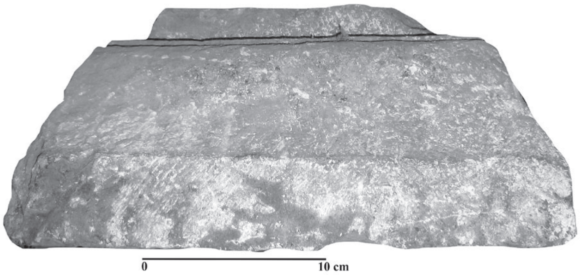


Fig. 34. Basamento modanato di pilastrino, n. cat. 8.

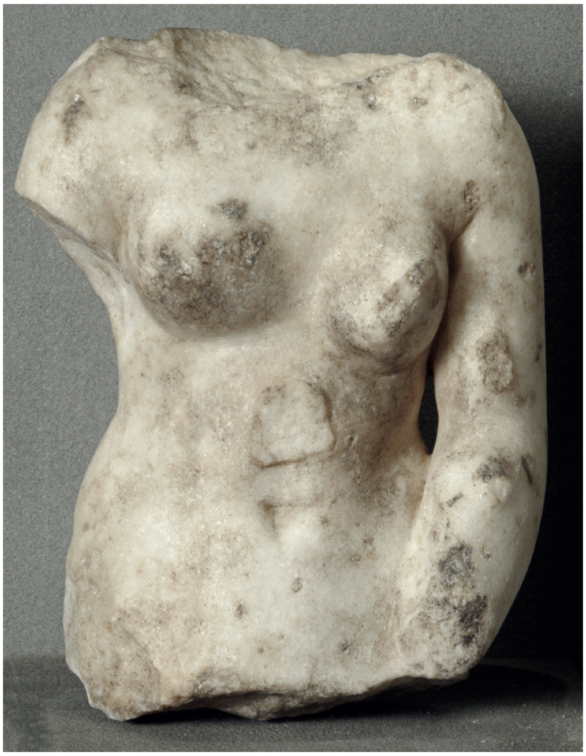


Fig. 35. Frammento di statua tipo Afrodite pudica (Archivio Musei Civici di Brescia), n. cat. 36.

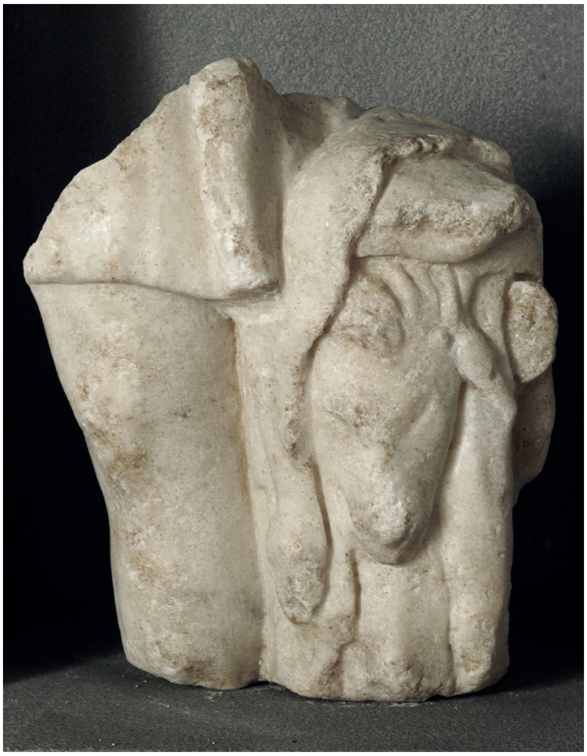


Fig. 36. Porzione di statua raffigurante Diana/Artemide (Archivio Musei Civici di Brescia), n. cat. 37.

sala da pranzo ad un probabile luogo di culto, in relazione anche ad una nicchia entro cui la statuetta avrebbe potuto essere posizionata.[91] Del terzo (n. cat. 38), infine, si conserva solo parte di un piede destro di figura umana e l'attacco di un elemento conico, forse un tronco d'albero, ma si tratta di un frammento troppo lacunoso per tentare qualche tipo di identificazione.

Come ha scritto S. Santoro Bianchi, "ci chiediamo sempre quanto gli antichi fossero realmente consapevoli delle implicazioni religiose, politiche, filosofiche che queste immagini avevano".[92] L'Afrodite pudica rientra più probabilmente nell'ambito delle statue con funzione decorativa, in quanto si tratta di un soggetto estremamente diffuso e impiegato, come evidenziato dalla Sterling,[93] in contesti diversi (*domus* e ville[94] ma anche ambienti termali)[95] per richiamare il tema del piacere[96] o dell'acqua.[97] Per l'Artemide/Diana, invece, il contesto di rinvenimento sembra indicare una funzione di simulacro votivo.[98] I casi di Brescia, Cremona e Montebelluna sono al momento gli unici noti che proverebbero una forma di devozione domestica[99] del culto di Diana/Artemide; se nell'ultimo caso l'impossibilità di determinare con certezza la collocazione della statua in un ambiente interno o esterno del contesto abitativo non per-

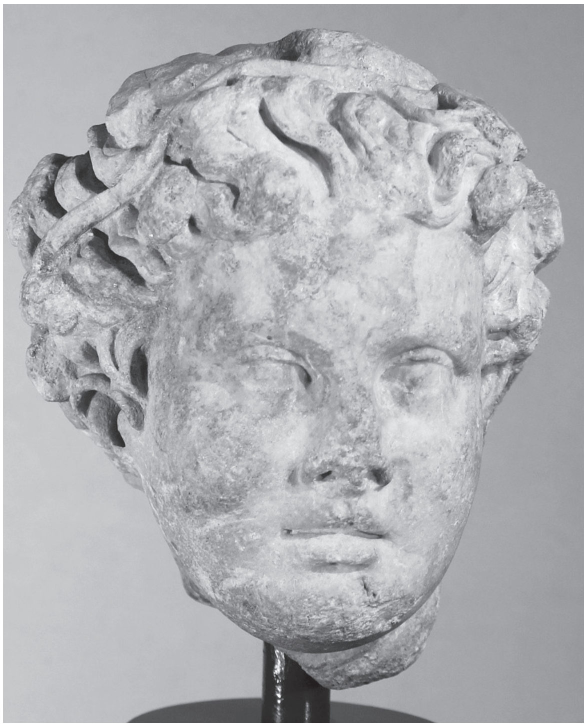


Fig. 37. Testa di fanciullo, n. cat. 54.

mette di avanzare ulteriori ipotesi, il caso di Brescia – e forse di Cremona – si differenzia da quanto noto in area vesuviana dove alla dea sono destinate aree nei giardini e nelle corti per richiamare il bosco sacro.[100]

Dagli scavi del 1963 sotto l'Istituto Arici proviene una testina in marmo raffigurate un fanciullo con corona di edera (n. cat. 54, *fig. 37*). Le fattezze del volto sono state accostate alla prassitelica testa Aberdeen al British Museum, la cui capigliatura a ciocche corte e corpose contrasta con il volto dai contorni delicati.[101] Qui manca la corona, ma la presenza di fori fa pensare ad un elemento in metallo che sarebbe stato apposto nella stessa posizione della corona sulla testa bresciana. Questa, tuttavia, presenta un'accentuazione del movimento delle ciocche, ma di contro sulla fronte viene meno la ruga che segna l'originale greco. I rimandi stilistici, sebbene forse manchi un *Urbild* specifico, sono da rintracciarsi nella scultura ellenistica della seconda metà del III secolo a.C.: non solo Prassitele, dunque, ma anche i suoi epigoni e la scuola lisippea, da cui deriva il ritratto di Demetrio Poliorcete opera di Tisicrate di Sicione allievo di Euticate e figlio di Lisippo, che contiene – sebbene il volto sia di un adulto – caratteristiche poi riprese nella statua di Brescia.[102]

Il trattamento delle ciocche, serpentiformi e fortemente segnate dal trapano, insieme alla resa delle palpebre degli occhi ricordano una testa giovanile di età flavio-traianea[103] e una di fanciullo[104] di epoca antoniniana, entrambe da Ostia. L'uso insistito del trapano, nella resa della capigliatura e sugli angoli della bocca, sembra indirizzare per una datazione al secondo/terzo quarto del II sec. d.C. L'iconografia è piuttosto generica[105] ma riconducibile all'ambito dionisiaco in virtù della corona d'edera,[106] sebbene l'assenza delle orecchie a punta permetta di escludere l'identificazione con un satiro. La posizione della testa, col collo che effettua una lieve torsione verso l'alto, farebbe pensare alla presenza di un secondo soggetto in dialogo col fanciullo dionisiaco,[107] secondo uno schema non inusuale in soggetti bacchici: è il caso, ad esempio, del gruppo veneziano di Dioniso e satiro,[108] quello di Napoli[109] e di un piccolo gruppo scultoreo in ambra.[110] Iconografie dionisiache ben si addicono ad un contesto domestico, come evidenziato a Pompei dove in epoca neroniana-flavia immagini di Dioniso erano diffusissime.[111]

La collocazione originaria di queste piccole sculture ornamentali resta non determinabile: alle erme da contesti abitativi era destinata una collocazione a parete o angolare, per una visione esclusivamente frontale e in genere negli *atria*;[112] analogamente, le sculture a tutto tondo, considerata la non rifinitura della parte retrostante, dovevano essere inserite in nicchie o in prossimità delle pareti, escludendo comunque una visione a 360°, come ad esempio la nicchia nell'atrio della *domus* di Dioniso.[113]

ELEMENTI D'ARREDO DEGLI AMBIENTI ESTERNI

Agli ambienti esterni delle abitazioni sono da ricondurre due frammenti di fontana a scaletta (n. cat. 7, *fig. 38*; n. cat. 46), tre di bacile (n. cat. 6, *fig. 39*; nn. cat. 46 e 47), una porzione di base di fontana (n. cat. 55) e due sostegni per fontana (nn. cat. 19-20, *figg. 42-43*).

Le fontane a scaletta sono note in diversi contesti, soprattutto nel Lazio e in Italia settentrionale, in particolare ad Aquileia.[114] Quanto ciò sia dovuto alla casualità dei rinvenimenti e quanto ad una effettiva predilezione da parte della clientela di un determinato ambito territoriale è difficile stabilirlo, considerato che non sempre il materiale ha contesti di provenienza certi.[115] L'esiguità di quanto conservato nel frammento della *domus* di via Alberto Mario (n. cat. 7, *fig. 38*) non consente di collocare l'esemplare in una determinata categoria, a scaletta semplice o a scalette multiple, secondo la classificazione operata da F. Slavazzi.[116] Sulla base della forma degli scalini nel frammento bresciano, esso doveva appartenere ad un tipo di fontana cd. 'a scaletta funzionale', ritenuta dal Galliazzo più comune nella prima età imperiale.[117] In relazione ai periodi della *domus* e alla cronologia proposta dagli studiosi circa il periodo di diffusione di tali fontanelle[118], non si può escludere categoricamente che essa esistesse già nella prima fase dell'abitazione; tuttavia l'assenza di marcati segni di consunzione del marmo farebbe pensare ad una utilizzazione

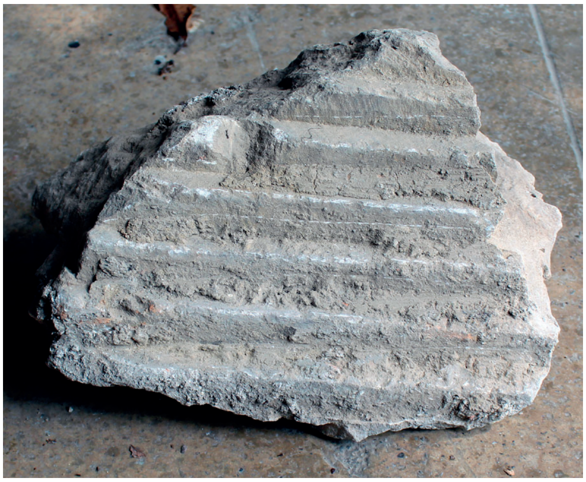


Fig. 38. Frammento di fontana a scaletta, n. cat. 7.

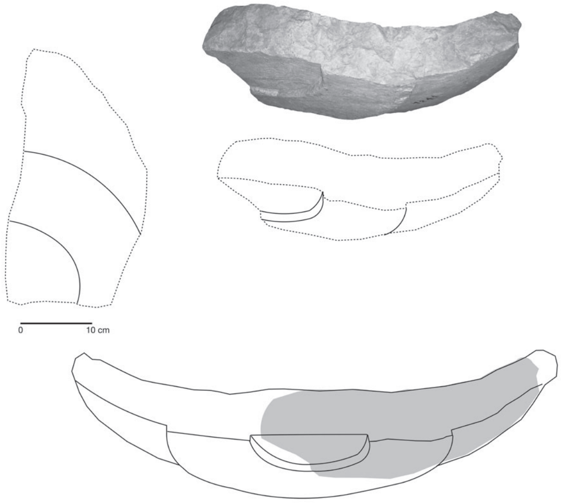


Fig. 39. Frammento di labrum, n. cat. 6.

più limitata nel tempo e quindi ad un inserimento nella *domus* in contemporanea con la ristrutturazione e il rifacimento dei pavimenti, probabilmente nel II secolo d.C., periodo durante il quale nelle abitazioni bresciane vengono realizzati lavori per l'adduzione d'acqua.[119] Nel contesto bresciano, il frammento da via Alberto Mario trova analogie con un altro esemplare rinvenuto nella *domus* C di S. Giulia (n. cat. 45), le cui ridotte dimensioni consentono di risalire alla posizione originaria entro una vasca: l'acqua doveva essere condotta entro il manufatto e scorrere sui gradini per poi essere raccolta nel contenitore più grande.[120]

Il frammento di *labrum*[121] n. cat. 6 in pietra di Botticino[122] (*fig. 39*) costituisce un altro tipo di fontana che doveva decorare l'abitazione in via A. Mario. Seppur poco conservato, esso sembra dovesse prevedere un sostegno circolare, di circa 37 cm di diametro, che andava ad incastrarsi nello spazio centrale inferiore di cui resta visibile una porzione con superficie ribassata e lavorata a martellina. Il manufatto si inserisce in una classe di elementi d'arredo delle *domus* che altrove[123] annovera esemplari realizzati in materiali lussuosi, come il frammento di vasca in bardiglio dalla *domus* C di S. Giulia a Brescia (n. cat. 43); uno di *labrum* da piazza Marconi a Cremona, in portasanta;[124] una vasca di fontana in calcare rosso ammonitico da Trento;[125] una vasca perduta da Valgatara in Valpolicella[126] e un pezzo di piccolo formato da Vado Ligure.[127]

Un ulteriore tipo di vasca da fontana è testimoniato dal n. cat. 44, a profilo esterno modanato corrispondente al tipo A II della classificazione Ambrogi.[128] Seppur molto minuto, il reperto testimonia l'adozione in una delle *domus* di S. Giulia di un arredo di lusso da giardino che trova il confronto diretto con la sistemazione del peristilio della Casa dei *Vettii* a Pompei dove sono noti quattro esemplari di bacini analoghi.[129] Di notevole rilievo, per la preziosità del materiale e le dimensioni, è anche la base di fontana in Pavonazzetto (n. cat. 56, *fig. 40*) dalla *domus* di vicolo S. Paolo assimilabile al tipo III, sottotipo A, a semplice campana, anche se privo del toro, della classificazione Ambrogi.[130] Si segnala, infine, un probabile gocciolatoio o bocca di fontana con protome leonina (n. cat. 51, *fig. 41*) reimpiegato e attualmente visibile in una muratura della *domus* sotto l'Istituto Arici.[131]

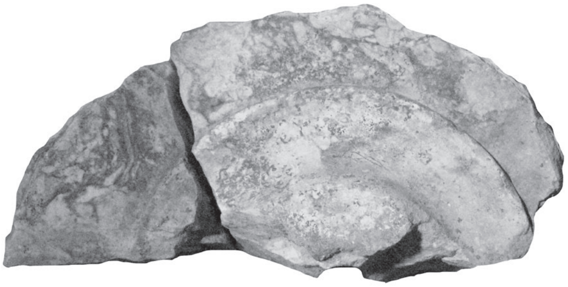


Fig. 40. Base modanata di fontana in marmo pavonazzetto dalla domus di vicolo S. Paolo, n. cat. 56.

Vasche quadrangolari più semplici erano anche nei due cortili della *domus* delle colonne, dove le testimonianze in negativo sono offerte dai resti delle strutture spogliate e da due pilastrini (nn. cat. 19-20, *figg. 42-43*), uno quadrangolare, l'altro a colonnina, che fungevano da supporto per lastre ad incasso, mentre il supporto in rosso di Verona sosteneva forse una vasca (n. cat. 22, *fig. 44*).

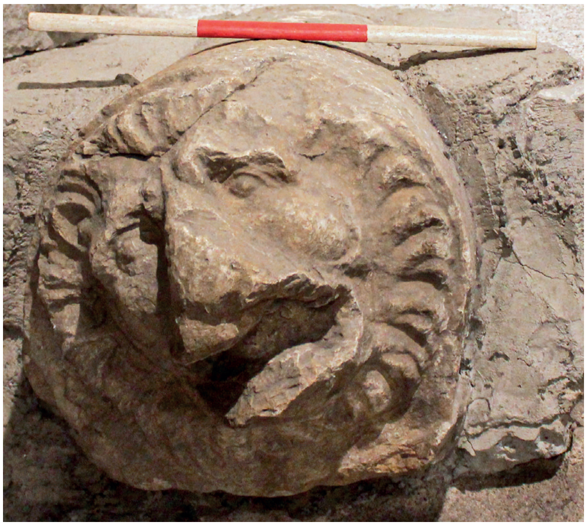
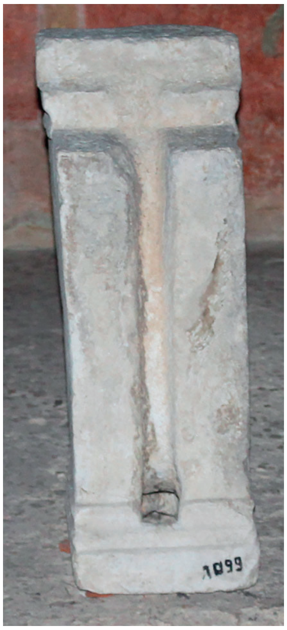


Fig. 41. Gocciolatoio/fontana a protome leonina, n. cat. 51.



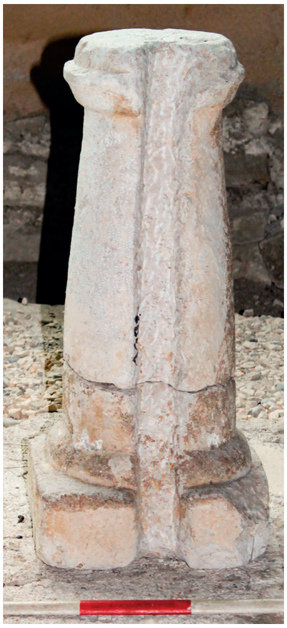


Fig. 42. Pilastro quadrangolare con incasso per fontana dalla domus delle colonne, n. cat. 19.

Fig. 43. Colonnina con incasso per fontana, dalla domus delle colonne, n. cat. 20.

Conclusioni

Le *domus* bresciane da cui provengono i reperti analizzati in questa sede sono meno della metà del totale delle abitazioni note sino ad oggi in città e quindi ogni tipo di valutazione non può che essere parziale. Nel generale contesto della Cisalpina, il caso di studio resta comunque uno dei più riccamente documentati.

Ad eccezione della *domus* di via A. Mario, leggermente più decentrata delle altre ma comunque di notevole estensione, le restanti abitazioni sono dislocate in prossimità dell'area forense oppure, come quella di vicolo S. Urbano, in una posizione considerata di pregio per la vista che offriva sulla città sottostante. Sebbene non se ne conoscano i proprietari, tali *domus* dovettero appartenere ai membri dell'élite cittadina impegnata nel governo della città e nelle attività produttive più fiorenti.

Negli elementi strutturali con valenza anche estetica delle abitazioni (colonnati, porticati, *atria*) predomina il riscorso all'impiego della locale pietra di Botticino, le cui cave si trovano a meno di 10 km a est della città, e il cui costo doveva essere chiaramente relativamente basso trattandosi di materiale locale. Lo sono anche due elementi decorativi dalla *domus* dell'Istituto Arici (la grondaia e il supporto di panca nn. cat. 49-50), prodotti artigianali usciti da botteghe locali di medio livello.

Se i frammenti di colonne tortili in marmo frigio siano state effettivamente messe in opera all'interno delle abitazioni del complesso di S. Giulia, come anche quella scanalata in marmo bianco venato (n. cat. 40, *fig. 3*), esse potrebbero far parte di una fase di ristrutturazione delle abitazioni che ben si inquadrerebbe a partire dall'epoca severiana, testimoniando in tal senso un cambio nel gusto locale rispetto alle epoche precedenti.[132] I ricchi bresciani proprietari delle *domus* ristrutturano, nel corso del tempo, le proprie abitazioni introducendo elementi nuovi e alla moda, ma allo stesso tempo ne mantennero altri di carattere più antiquario, come i pavimenti che molto di rado vengono rifatti, restando in uso dal I secolo d.C. fino anche al III secolo d.C.[133]

L'introduzione di tali manufatti coinciderebbe, inoltre, con un periodo di generale benessere della città, impegnata in questi anni nel rifacimento del locale teatro,[134] e con l'avvento di personaggi di origine bresciana che rivestono cariche pubbliche di alto livello nell'amministrazione dell'impero.[135] Non va infine esclusa la possibilità che alla base ci fosse anche un criterio di scelta a seconda del contesto in cui l'abitazione veniva a trovarsi: in tal senso parrebbe che per le abitazioni urbane *le luxe privé* si manifesti nelle scelte decorative dei pavimenti e delle pareti,[136] oltre che in alcuni elementi mobili, mentre maggiore libertà e sfarzo potevano essere espressi nelle ville extraurbane[137] le cui più ampie dimensioni meglio si prestavano all'impiego di elementi architettonici di grande formato anche in marmo.

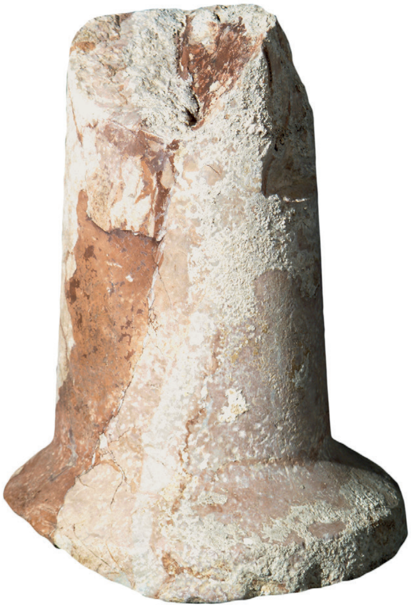


Fig. 44. Colonnina in rosso ammonitico, n. cat. 22.

Gli elementi di maggior pregio e costo sono pochi e realizzati in marmo di importazione, destinati probabilmente agli spazi aperti della casa, come il frammento di tavolo figurato (n. cat. 49) e la fontana in pavonazzetto (n. cat. 56), o di piccolo formato come le colonnine tortili.[138]

L'impressione generale che si ricava è quella di abitazioni benestanti ma non sfarzose né opulenti, in cui i mosaici pavimentali, le decorazioni parietali ad affresco e quelle in *opus sectile* costituivano la principale voce di spesa per i proprietari di casa, mentre la decorazione accessoria veniva raccolta nel tempo, scelta oculatamente in un numero limitato di pezzi e – non è da escludersi – tramandata nel corso delle generazioni. A tal proposito, vengono in mente le parole di Plinio il giovane in una lettera indirizzata a Giuno Maurico per sponsorizzare, quale futuro genero, il proprio amico Minicio Aciliano a proposito della *verecundia*, della *frugalitas* e della *rusticitas* dell'ambiente d'origine del suo amico bresciano Minicio Aciliano.[139]

CATALOGO

1. Transenna marmorea (*fig. 26)*
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata nell'edificio III, vano orientale, canaletta US 265
Dimensioni: lung. max cons. 88 cm; larg. max cons. 64 cm; spess. 5 cm; larg. bordo 7 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: rotta in diversi pezzi, di cui due con il bordo e i restanti nove della parte centrale alveolata
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: III-IV sec. d.C.
Bibliografia: Brogiolo 1988, 116; Slavazzi 2003a, 226.

2. Lastra decorativa con ala e *taenia* (*fig. 30*)
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture tardo antiche (US 1121)
Dimensioni: alt. max cons. 53 cm; spess. 8 cm; larg. max cons. 15 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: spezzata alle estremità e sul lato sinistro, scheggiata la superficie decorata
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Soprintendenza ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: età antonino-severiana
Bibliografia: inedita

3. Base di colonnina (*fig. 7*)
Senza n. inv.
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture tardo antiche
Dimensioni: alt. max cons. 14,5 cm; larg. max cons. 22 cm; alt. plinto 4 cm; Ø ca 14 cm.
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: spezzata la colonnina e mancanti i tre spigoli del plinto
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: III sec. d.C.?
Bibliografia: inedita

4. Base di colonnina (*fig. 6*)
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture tardo antiche (1241)
Dimensioni: alt. max cons. 15,5 cm; larg. max cons. alla base 17 cm, min. 10 cm; plinto 5,5 cm; alt. toro 3 cm.
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: spezzata la colonnina e mancanti i tre spigoli del plinto
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: III sec. d.C. (?)
Bibliografia: inedita.

5. Lastra di incorniciatura (*fig. 25*)
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture tardo antiche (US 2121)
Dimensioni: alt. max cons. 22 cm; larg. max 26 cm.; spess. 5 cm.
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: spezzata sui lati
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita

6. Frammento di *labrum* (*fig. 39*)
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture tardo antiche (US 1241)
Dimensioni: max cons. 46x25 cm, spess. 6 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: spezzato tutto attorno
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito

7. Frammento di fontana a scaletta (*fig. 38*)
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture tardo antiche
Dimensioni: alt. max cons. 19,6 cm; larg. max cons. 24 cm; prof. max cons. 10 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: spezzato tutto attorno, la superficie presenta molta terra e malta tra i gradini.
Luogo di conservazione: Brescia, deposito della Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

8. Base di pilastrino (*fig. 34*)
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture tardo antiche
Dimensioni: alt. max cons. 19,6 cm ; larg. 46 cm; prof. 32 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: intero, scheggiature lungo gli spigoli
Luogo di conservazione: Brescia, deposito della Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita.

9. Busto di togato (*fig. 32*)
Provenienza: *domus* di via Alberto Mario, scavi 1982, reimpiegata in strutture medievali
Dimensioni: alt. max cons. 48 cm ; larg. max cons. 62 cm
Materiale: marmo bianco a grana fine (lunense?)
Stato di conservazione: acefala

Luogo di conservazione: Brescia, museo di S. Giulia, n. inv. St 60362
Datazione: metà III sec. d.C.
Bibliografia: Breda 1990, n. 2b.6e, 158; Invernizzi 2008, 146-147.

10. Basamento modanato (*fig. 33*)
Provenienza: S. Giulia, scavi 1991, settore X4, US 7370 (?)
Dimensioni: alt. max 27 cm; larg. 58 cm; prof. 41 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: rotto in due pezzi e spezzato sul retro, presenta ampie lacune e scheggiature lungo gli spigoli
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Soprintendenza ABAP BsBg, n. inv. ST 96205 A e B
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

11. Capitello tuscanico di colonnina (*fig. 22*)
Provenienza: S. Giulia, scavi 1999, settore Y2
Dimensioni: alt. 14,5 cm; Ø ca 44 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: una parte è rotta e le modanature sono scheggiate
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Soprintendenza ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

12. Frammento di semicolonna (*fig. 2*)
Provenienza: S. Giulia, *domus* B, scavi 1987, settore X3, US 2711
Dimensioni: alt. max cons. 17 cm; larg. max cons. 28 cm; spess. max cons. 24 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: frammentaria, si conserva parte del piano d'attesa
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Soprintendenza ABAP BsBg, n. inv. ST 96192
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

13. Lastra di incorniciatura (*fig. 24*)
Provenienza: S. Giulia, scavi 1988
Dimensioni: alt. max cons. 27 cm; larg. max cons. 58 cm; spess. 7 cm
Materiale: marmo bianco venato
Stato di conservazione: frammentaria, due grosse lacune laterali
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Sopr. ABAP BsBg, n. inv. ST 96194
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita.

14. Colonnina con base (*fig. 23*)
Provenienza: S. Giulia, *domus* B, scavi 1987, settore X3, US 2739
Dimensioni: alt. max cons. 39 cm; plinto di lato 29 cm; Ø 27 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: spezzata la parte superiore della colonnina
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Soprintendenza ABAP BsBg, n. inv. ST 96200
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita.

15. Base di semicolonna (*fig. 8*)
Provenienza: probabilmente da scavi in S. Giulia
Dimensioni: alt. 13 cm; plinto 3 cm; Ø ca 25 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: spezzata buona parte del plinto e scheggiate le modanature superiori
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, depositi, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita.

16-17. Frammenti di colonnina tortile (*fig. 11*)
Provenienza: probabilmente da scavi in S. Giulia
Dimensioni: alt. max cons. 40 e 37 cm; Ø ca 33 cm
Materiale: Pavonazzetto
Stato di conservazione: spezzate e probabilmente combacianti
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione Necropoli, n. inv. MR 3458-3630
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inediti.

18. Fusto di colonnina tortile (*fig. 12*)
Provenienza: probabilmente da scavi in S. Giulia
Dimensioni: alt. 73 cm; Ø min 18, max 26 cm
Materiale: cipollino
Stato di conservazione: spezzato il fusto che risulta scheggiato in molti punti
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione Necropoli, n. inv. MR 3714
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

19. Pilastrino con incasso (*fig. 42*)
Provenienza: *domus* delle colonne, quartiere dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. 65 cm; larg. 26 cm; spess. 16 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: intero
Luogo di conservazione: Brescia, *domus* delle colonne, sala dei riquadri rossi, n. inv. MR 4588
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

20. Colonnina con incasso (*fig. 43*)
Provenienza: *domus* delle colonne, quartiere dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. 50 cm; alt. plinto 8 cm, larg. 23; alt. toro 3 cm; alt. colonna 32 cm; alt. sommoscapo 6,5 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: spezzata in due pezzi poco sopra il toro
Luogo di conservazione: Brescia, *domus* delle colonne, n. inv. MR 4587
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita.

21. Semicolonnina tortile con plinto (*fig. 13*)
Provenienza: *domus* dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. 25 cm; 15,5 x 9 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: frammentaria
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione *domus* dell'Ortaglia, vetrina 2, n. inv. MR 14202
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita.

22. Sostegno con base (*fig. 44*)
Provenienza: *domus* dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. 31 cm; Ø 23 cm
Materiale: rosso ammonitico
Stato di conservazione: spezzata la parte superiore

Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione *domus* dell'Ortaglia, vetrina 2, n. inv. MR 14206; ST 142217
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedita.

23. Colonnina tortile (*fig. 14*)
Provenienza: *domus* dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. max cons. 36,8 cm; 10 cm
Materiale: Pavonazzetto
Stato di conservazione: spezzata in basso
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione *domus* dell'Ortaglia, vetrina 2, n. inv. MR 14205; ST 142216
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

24. Frammento di rilievo con decoro vegetale
Provenienza: *domus* dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. max cons. 10 cm; larg. max cons. 11 cm; spess. 2 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: frammentario
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione *domus* dell'Ortaglia, vetrina 2, n. inv. MR 14224; ST 142219
Datazione: età flavia
Bibliografia: inedito.

25. Colonnina tortile (*fig. 15*)
Provenienza: cortili centrale e sud-ovest di S. Giulia, scavi 1985
Dimensioni: alt. max cons. 20 cm; Ø sup 5 cm, inf. 7 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: spezzata alle estremità
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14689
Datazione: età flavia
Piccolo frammento di colonnina tortile con scanalature a bordi leggermente smussati
Bibliografia: inedito.

26. Colonnina tortile (*fig. 16*)
Provenienza: cortili centrale e sud-ovest di S. Giulia, scavi 1985
Dimensioni: alt. max cons. 18 cm; Ø 8 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: frammentaria e spezza permetà nel senso dell'altezza
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14686
Datazione: età flavia
Bibliografia: inedita.

27. Frammento di foglia di capitello (*fig. 18*)
Provenienza: cortili centrale e sud-ovest di S. Giulia, scavi 1990
Dimensioni: alt. max cons. 13 cm; larg. max. cons. 13,5 cm; spess. 10,5 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: frammentario, spezzato sui lati
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14687
Datazione: età flavia
Bibliografia: inedito.

28. Frammento angolare di capitello (*fig. 19*)
Provenienza: cortili centrale e sud-ovest di S. Giulia, scavi 1986
Dimensioni: alt. max cons. 12 cm; larg. max. cons. 14 cm; spess. 11,5 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: frammentario
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14688
Datazione: II-III sec. d.C.
Bibliografia: inedito.

29. Frammento di capitello (*fig. 20*)
N. inv. MR 14690
Provenienza: complesso di S. Giulia, scavi 1980-1992
Dimensioni: alt. max cons. 8 cm; larg. max. cons. 16,2 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: frammentario
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14690
Datazione: età adrianea
Bibliografia: inedito.

30. Frammento di colonnina scanalata (*fig. 17*)
Provenienza: complesso di S. Giulia, scavi 1980-1992
Dimensioni: alt. max cons. 12,5 cm; Ø 12,5 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: rotto alle estremità, scheggiati i listelli
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14692
Datazione: II-III sec. d.C.
Bibliografia: inedito.

31. Frammento di elemento tortile figurato (*fig. 27a*)
Provenienza: complesso di S. Giulia, scavi 1980-1992
Dimensioni: alt. max cons. 29 cm; larg. max cons. 14 cm; prof. max cons. 19 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: rotto sui lati
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14716
Datazione: età severiana
Bibliografia: inedito.

32. Frammento di base di semicolonna (*fig. 9*)
Provenienza: cortili centrale e sud-occidentale di S. Giulia, scavi 1990
Dimensioni: alt. max cons. 10,8 cm; larg. max cons. 17 cm; prof. max cons. 7,2 cm
Materiale: marmo bianco
Stato di conservazione: spezzata la parte superiore della base
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14691
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

33. Frammento di base di semicolonna (?) (*fig. 10*)
Provenienza: complesso di S. Giulia, scavi 1980-1992
Dimensioni: alt. max cons. 22 cm; larg. max cons. 16 cm; prof. max cons. 15 cm
Materiale: calcare
Stato di conservazione: spezzata la parte superiore delle modanature al di sopra della *scotia*
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione L'età romana La città, vetrina 9, n. inv. MR 14693
Datazione: età imperiale
Bibliografia: inedito.

34. Porzione di colonna con base
Provenienza: complesso di S. Giulia, zona E, ambienti 86-87
Dimensioni: Ø fusto 27 cm, plinto quadrato di lato 45 cm, alt. tot. max cons. 61 cm
Materiale: base in pietra di Botticino, colonna in rosso ammonitico di Verona

Stato di conservazione: spezzato il fusto
Luogo di conservazione: Brescia, conservata *in situ*, zona E degli scavi di S. Giulia, senza n. inv.
Datazione: fine II-metà III sec. d.C.
Bibliografia: Bishop et al. 2005c, 253, *fig.* 144, tav. 20.4.

35. Porzione di colonnina tortile
Senza n. inv.
Provenienza: complesso di S. Giulia, scavi 1995, settore W2, *domus* C (?)
Dimensioni: lung. max cons. 15 cm, larg. 8 cm
Materiale: marmo bianco-grigio a cristalli medi
Stato di conservazione: spezzato alle estremità e rilavorato
Luogo di conservazione: Brescia, non rintracciato
Datazione: età imperiale
Bibliografia: Slavazzi 2005c, 317-318, *fig.* 179.

36. Frammento di statua di Afrodite pudica (*fig. 35*)
Provenienza: complesso di S. Giulia
Dimensioni: alt. max cons. 36 cm, larg. 20 cm, prof. 11 cm
Materiale: marmo bianco a cristalli grossi
Stato di conservazione: acefala, si conserva il torso e parte del braccio sinistro
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione *domus*, n. inv. St. 60363
Datazione: età imperiale
Bibliografia: Slavazzi 2005c, 315.

37. Frammento di statua di Artemide/Diana (*fig. 36*)
Provenienza: complesso di S. Giulia, *domus* C, vano 45
Dimensioni: alt. max cons. 35 cm, larg. 25 cm, prof. 17 cm
Materiale: marmo bianco-grigio a cristalli medi
Stato di conservazione: si conserva parte della gamba sinistra e il puntello conformato a forma di tronco d'albero con pelle di capretto
Luogo di conservazione: Brescia, museo di S. Giulia, sezione *domus*, N. inv. St. 111369
Datazione: media età imperiale
Bibliografia: Slavazzi 2005c, 313-314, *fig.* 175; Ghedini 2012, 280, *fig.* 67.

38. Frammento di statua
Provenienza: complesso di S. Giulia
Dimensioni: alt. max cons. 9 cm, larg. 14,5 cm, prof. 13 cm
Materiale: marmo bianco-grigio a cristalli medi
Stato di conservazione: -
Luogo di conservazione: Brescia, museo di S. Giulia, sezione *domus*, Senza n. inv.
Datazione: media età imperiale
Bibliografia: Slavazzi 2005c, 315

39. Porzione di imoscapo su plinto (*fig. 3a*)
Provenienza: *domus* delle Fontane, sala delle colonne, quartiere dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. max cons. 31 cm; Ø sup. 30 cm; alt. plino 10 cm; alt. colonna liscia 21 cm; larg. plinto ca 40 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: rotto uno spigolo del plinto
Luogo di conservazione: Brescia, conservata *in situ*, senza n. inv.
Datazione: III sec. d.C.
Bibliografia: inedita.

40. Colonna scanalata (*fig. 3a*)
Provenienza: *domus* delle Fontane, sala delle colonne, quartiere dell'Ortaglia
Dimensioni: alt. max cons. 56 cm; Ø sup. 30 cm
Materiale: marmo bianco venato
Stato di conservazione: spezzata alle estremità e conservata per metà in verticale
Luogo di conservazione: Brescia, conservata *in situ*, senza n. inv.
Datazione: III sec. d.C.
Bibliografia: inedita.

41-42. Colonna in mattoni (*fig. 3b*)
Provenienza: *domus* delle Fontane, quartiere dell'Ortaglia
Dimensioni: Ø 31 cm; alt. max cons. 31 cm e 48 cm
Materiale: mattoni triangolari, malta
Stato di conservazione: si conservano quattro corsi dal basso nella colonna a nord, cinque in quella a sud
Luogo di conservazione: Brescia, conservata *in situ*, senza n. inv.
Datazione: I-II sec. d.C.
Bibliografia: inedita.

43-45. Colonna in mattoni (*fig. 4 a-c*)
Provenienza: *domus* delle Fontane, colonnato con andamento est-ovest posto nella zona occidentale della casa, quartiere dell'Ortaglia
Dimensioni: Ø 41 cm; alt. max cons. 50 cm, 72 cm, 51 cm
Materiale: mattoni triangolari, malta
Stato di conservazione: della prima colonna da est si conservano sei corsi; di quella centrale sei corsi completi e altri due incompleti; della terza quattro completi e uno incompleto
Luogo di conservazione: Brescia, conservate *in situ*, senza n. inv.
Datazione: I-II sec. d.C.
Bibliografia: inedita.

46. Frammento di fontana a scaletta
Provenienza: Brescia, *domus* C, scavi di S. Giulia 1991, settore W3, US 7544
Dimensioni: larg. max cons. 13 cm; alt. 8 cm
Materiale: marmo bianco a cristalli grossi
Stato di conservazione: rotto sui lati
Luogo di conservazione: Brescia, non individuato, n. inv. ST 96172
Datazione: età imperiale
Frammento di fontana a scaletta a gradini fitti, in origine almeno nove.
Bibliografia: Slavazzi 2005c, 315, fig. 176.

47. Frammento di vasca rettangolare modanata
Provenienza: Brescia, scavi di S. Giulia 1989, settore W, US 3860
Dimensioni: lar. max cons. 21 cm; alt. max cons. 18 cm; spess. all'orlo 4,5 cm; spess. parete 4 cm
Materiale: marmo bianco a cristalli medi
Stato di conservazione: rotto sui lati
Luogo di conservazione: Brescia, non individuato, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Frammento angolare di vasca a profilo interno liscio, mentre l'esterno presenta una serie di modanature.
Bibliografia: Slavazzi 2005c, 316, fig. 177.

48. Frammento di vasca circolare
Provenienza: Brescia, *domus* C, scavi di S. Giulia 1991, settore W3, US 7533
Dimensioni: alt. 9 cm; larg. max cons. 11 cm; spess. alla base 3,5 cm; spess. all'orlo 2,5 cm; alt. piede 1 cm
Materiale: marmo bardiglio
Stato di conservazione: rotto sui lati, sulle pareti interna e esterna risulta coperto da uno strato di calcare
Luogo di conservazione: Brescia, non individuato, senza n. inv.
Datazione: età imperiale
Bibliografia: Slavazzi 2005c, 316-317, fig. 178.

49. Frammento di voluta di capitello (*fig. 21*)
Provenienza: domus sotto l'Istituto Arici, scavi 2004
Dimensioni: max cons. lung. 15 cm, larg. 8 cm
Materiale: calcare
Stato di conservazione: frammentario, potrebbe aver subito un parziale processo di calcinazione
Luogo di conservazione: Brescia, deposito Sopr. ABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: fine I sec. d.C.-II sec. d.C.
Bibliografia: inedito.

50. Sostegno di panca a forma di zampa di leone (*fig. 28*)
Provenienza: *domus* sotto l'Istituto Arici
Dimensioni: alt. 37 cm; prof. 46,5 cm; spess. 10 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: intero, alcune scheggiature
Luogo di conservazione: Brescia*, in situ*, senza n. inv.
Datazione: II-III d.C.
Bibliografia: inedito.

51. Gocciolatoio/fontana a protome leonina (*fig. 41*)
Provenienza: *domus* sotto l'Istituto Arici
Dimensioni: Ø 30 cm; prof. ca 36 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: presenta alcune scheggiature in corrispondenza della criniera e fratture nella parte inferiore
Luogo di conservazione: Brescia, *in situ*, reimpiegato in un muro, senza n. inv.
Datazione: II-III d.C.
Bibliografia: inedito.

52. Frammento di fusto di colonna
Provenienza: *domus* sotto l'Istituto Arici
Dimensioni: Ø ca 38 cm; alt. max cons. 30 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: frammentaria
Luogo di conservazione: Brescia, nella zona archeologica sotto l'Istituto Arici, senza n. inv.
Datazione: II-III d.C.
Bibliografia: inedito.

53. Parte inferiore di pilastro
Provenienza: *domus* sotto l'Istituto Arici
Dimensioni: alt. max cons. 81 cm; lati pilastro 60x60x60; lati plinto 83 cm
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: si conserva solo la parte inferiore con la base e il plinto
Luogo di conservazione: Brescia, nella zona archeologica sotto l'Istituto Arici, senza n. inv.
Datazione: II-III d.C.
Bibliografia: inedito.

54. Testa di fanciullo (*fig. 37*)
Provenienza: scavi sotto l'Istituto Arici, 1963
Dimensioni: alt. 22 cm, larg. 21 cm
Materiale: mamro bianco
Stato di conservazione: spezzato il collo, scheggiati le ciocche, il naso e il mento
Luogo di conservazione: Brescia, Museo di S. Giulia, sezione *domus*, n. inv. St. 6332
Datazione: seconda metà II sec. d.C.
Bibliografia: Invernizzi 2008, 147.

55. Frammento di colonnina
Provenienza: domus di vicolo S. Paolo
Dimensioni: -
Materiale: pietra di Botticino
Stato di conservazione: spezzata alle estremità
Luogo di conservazione: Brescia, conservata nell'ambiente mosaicato, senza n. inv.
Datazione: fine I sec. d.C.-II sec. d.C. (?)
Bibliografia: Dell'Acqua 2015, 383.

56. Base modanata di fontana (*fig. 40*)
Provenienza: *domus* di vicolo S. Paolo
Dimensioni: alt. max 34 cm; larg. max 60 cm
Materiale: Pavonazzetto
Stato di conservazione: se ne conservano due blocchi combacianti
Luogo di conservazione: Brescia, conservata nell'ambiente mosaicato, senza n. inv.
Datazione: fine I sec. d.C.-II sec. d.C. (?)
Bibliografia: Dell'Acqua 2015, 383.

57. Frammento di elemento scultoreo di sostegno (*fig. 29*)
Provenienza: *domus* di vicolo S. Urbano, scavi 2008-2009
Dimensioni: 22x24 cm, spess. 12,7 cm
Materiale: marmo bianco a grana fine
Stato di conservazione: frammentario
Luogo di conservazione: Brescia, magazzini SABAP BsBg, senza n. inv.
Datazione: seconda metà I sec. d.C.-prima metà II sec. d.C.
Bibliografia: inedito.

NOTE

[1] Vit. *De Arch*. 6.5.1-2.

[2] Sul rapporto abitazione/abitanti e status sociale si veda Wallace-Hadrill 1994, 3-37; Ruggiu Zaccaria 1995, 311-347.

[3] Coarelli ipotizzava che "la parte pubblica delle case private dell'aristocrazia tardo-repubblicana costituisse in un certo modo un prolungamento ideale dell'architettura pubblica di rappresentanza, dovuta per lo più alle cure della stessa aristocrazia". Coarelli 1983, 192. Sul tema anche Hales 2003

[4] A tal proposito di veda De Maria 2008.

[5] In particolare sulla scelta dei temi iconografici nei mosaici della Cisalpina Grassigli 1999.

[6] In generale sul tema del *decor* delle domus Gazda/Haeckl; Sauron 2009. Per il mobilio in legno di Ercolano Mols 1999.

[7] Cima/La Rocca 1986 (Horti Lamiani); Papi 1998 (residenze sul Palatino); Mocchegiani Carpano/Socrate/Ventura 2005 (*domus* del Gianicolo); Candilio 2005 (*domus* degli Aradii); più in generale sulle abitazioni aristocratiche romane Guilhembert 1995-2001 e 2016.

[8] Pensabene 2007, *passim*.

[9] Per una sintesi si rinvia a Schwaiger 2016; in particolare sulle sculture nelle abitazioni Christof 2010. Sempre in ambito provinciale, si ricordano poi i contributi sull'arredo scultoreo nelle abitazioni tardoantiche di Atene (Baldini 2018) e quello sulle residenze di Alessandria e di siti egiziani in Pensabene/Gasperini 2018.

[10] Per quanto riguarda l'arredo delle *domus* in Cisalpina cfr. Slavazzi 2003, 227 con bibliografia alle note 1-3; 2005; più in generale sull'arredo delle residenze Slavazzi 2006; per Cremona Slavazzi 2009a e 2009b; 2017. Per uno *status quaestionis* circa gli apparati decorativi delle *domus* di Aquileia si veda Salvadori 2012, 181-194; Slavazzi 2005a. Un quadro di sintesi sulla realtà della Cisalpina è in Ghedini 2012.

[11] Sono undici i contesti abitativi sinora individuati che seppur *extra muros* sono da considerare ancora in un contesto urbano. Rossi 2005, 29-34, n. 26-35; più recente la scoperta degli ambienti mosaicati in località Badia Bassa per i quali Rossi 2009, 44-46.

[12] Rossi 2005; Morandini 2012.

[13] Brogiolo 1993, 43-45, 88, 90-96.

[14] Tenuto conto del contesto bresciano, le *domus* analizzate in questa sede, per la loro estensione, la posizione centrale all'interno della città e la ricchezza delle decorazioni, dovettero certamente appartenere all'élite cittadina. In tal senso esse possono essere annoverate in quelle che Ellis 2000, 22 definisce "house of pretension", espressione usata per indicare le abitazioni dell'élite, sia nell'Urbe (i senatori) sia nelle città dell'impero (membri del consiglio, ricchi mercanti).

[15] I rinvenimenti sono ben lungi dall'essere ricchi come il ben noto deposito di marmi nella *domus* del Gianicolo a Roma. Il deposito di marmi trovato nelle stanze della *domus* del Gianicolo consta di un variegato insieme di reperti riferibili alla ricca decorazione di un ambiente databile al secondo terzo del I sec. d.C. e poi smantellato e i vari componenti ordinatamente riposti. Filippi 2005, 36-49.

[16] Dopo questa data non sono emersi altri rinvenimenti relativi ad abitazioni private.

[17] Brogiolo 1984a, 164; 1984b, 71-77; Breda 1988, 47-51; Brogiolo 1988; 1993, 74-75; *Carta archeologica Brescia* 1996, 142 n. 292; Rossi 2005, 27 n. 22; *Atria longa patescunt* 2012, scheda 23, 218-219.

[18] Sulle *domus* in dettaglio si vedano i vari contributi in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005.

[19] Panazza 1980; Morandini 2001; 2005.

[20] Breda/Cinelli 1993; Venturini 1998; 2001; 2003; Dell'Acqua 2015.

[21] Panazza 1959, 124-125; Mirabella Roberti 1975, 8-17; Stella/Bezzi 1979, 20-21; Mariotti 1984; *Carta archeologica Brescia* 1996, 183-184, scheda 579; *Atria longa patescunt* 2012, scheda *Brixia* 7, 204-205. Per le pavimentazioni Donderer 1986, 105-109; George 1997, 46, nn. 5-6; Rossi 2005, 19-21.

[22] Rossi/Venturini 2011; *Atria longa patescunt* 2012, *Brixia* 6, 202-203; Massara 2016, 119-221

[23] Ghedini 2005, p. 44 con riferimento specifico al contesto delle *domus* di S. Giulia; Rossi 2005, 27; Morandini 2009, 169-171. In generale sugli spazi aperti nelle abitazioni della Cisalpina Bonini 2012.

[24] Morandini 2009, 171. La moda di chiudere con transenne e bassi muretti l'intercolumnio dei porticati trova esempi a Pompei non prima dell'età giulio-claudia, sebbene Dickmann 1999, 356 non escluda una prima introduzione in età augustea in contemporanea con le "Veränderungen der übrigen Gartengestaltung". Sui portici finestrati anche Vipard 2003.

[25] Solo nella *domus* A è utilizzata in frammenti per realizzare le colonne.

[26] Dell'Acqua 2020, nn. cat. 249-264.

[27] Analoghe le conclusioni sulle basi nelle *domus* dell'Aquitania in Balmelle 2001, 207.

[28] Pensabene 2007, 506, n. 4. La base è alta 13,2 cm e ha un diametro di 26 cm. La colonnina sovrastante raggiunge i 202,7 cm. L'esemplare è di epoca tardo antica.

[29] *Atria longa patescunt* 2012, 204.

[30] Bonini 2012, 54-55. L'uso dei calcari è attestato anche in contesti di maggiore pregio come, ad esempio, nella cd. casa Bellezza sull'Aventino, dove pure compaiono materiali in marmo ma in una seconda fase di ristrutturazione. Boldrighini 2003, 128-137.

[31] Pensabene 2007, 372.

[32] In generale sulle colonne tortili Chapot 1908; Fano Santi 1993.

[33] Pensabene 2007, 158. La colonna ha diametro all'imoscapo di 24 cm ed è alta 211 cm.

[34] De Lachenal 1985, 109-111, cat. n. 46.

[35] Indizio della diffusione di colonne in marmo è la decisione di Cesare di tassarne l'importazione (*columnarium*) per trarre benefici per l'erario. Cic. *Ad Att.* 13.6. Pensabene 2013, 47.

[36] Tibullo, Orazio, Properzio criticano l'eccessivo uso dei marmi e di beni preziosi. Pensabene 2013, 91-92, con bibl. precedente. Sull'ostentazione del lusso si veda anche Mulliez 2014, in particolare alle pagine 22-27 per il passaggio delle decorazioni preziose dai templi alle abitazioni private.

[37] Come definisce Stazio la *domus* di Violentilla dove erano impiegate alte colonne in marmo frigio e lesbio. Stat. *Silv.* I.2.144-148. Dubois-Pelerin 2008, 158-159.

[38] Barresi 2003, 157-158.

[39] Non è specificato se fosse piede cubo o quadrato. Secondo Corcoran/DeLaine 1994 sarebbe piede quadrato, per Pensabene 1983 cubo, con cui concorda Barresi 2003, 168.

[40] Staz. *Sil.* 1.2.148. Per il commento al verso Pederzani 1995, 101.

[41] Dell'Acqua 2014.

[42] Passi Pitcher/Mariani 2007, 215; da ultimo Sacchi 2017. I dati di scavo consentono di datare i capitelli tra il 40 e il 20 a.C.

[43] Destro 2010, nn. cat. 111, 115, 117, 120.

[44] Pensabene 1973, n. cat. 6, 29-30.

[45] L'ordine ionico era impiegato, ad esempio, nel cosiddetto *oecus corinthius* della domus di Largo Arrigo VII,2 nota come casa Bellezza. Boldrighini 2003.

[46] Ben noti sono i rivestimenti pavimentali in *opus sectile* nelle abitazioni bresciane. Rossi 2005, *passim*; si rinvia anche al database TESS predisposto dall'Università degli Studi di Padova liberamente accessibile online.

[47] Tale sistema sarebbe stato introdotto a Roma in ambito privato intorno alla metà del I sec. a.C. da Mamurra che fece rivestire di *crustae* le pareti della propria abitazione sul Celio, come testimoniato da Plin. *Nat. Hist*. 36.48. Esso divenne molto diffuso e apprezzato come emblema del lusso privato negli anni centrali del I secolo d.C. Dubois-Pelerin 2007, 102-112 per le fonti scritte relative ai marmi parietali; Pensabene 2013, 46-47.

[48] Angelelli/Dell'Acqua 2014

[49] I frammenti di lastre marmoree, dagli scavi 2001-2004 in via Trieste 17 (per i quali De Vanna 2006, 89-90), non sono state oggetto di studio specifico in questa sede. Sono circa 40 fr. di dimensioni variabili che al massimo raggiungo i 20x10 cm di grandezza, mentre lo spessore è compreso tra ca 2-3 cm. Le specie lapidee individuate ad una rapida analisi macroscopica sono: cipollino, marmo bianco, rosso ammonitico, greco scritto, brecce.

[50] Dell'Acqua 2017.

[51] Pensabene 2007, *passim*.

[52] Per un'ampia casistica Dubois-Pelerin 2007, 85-87 con esempi da Roma, Pompei e Ercolano degli anni centrali del I sec. d.C.; inoltre Dubois-Pelerin 2008, 149-152.

[53] Digelmann 2003.

[54] Pensabene 2002.

[55] Si può tuttavia ricordare che in un ambiente connesso al teatro, in una fase di restauro, si optò per il risarci-

mento pittorico con colore rosso e specchiature imitanti forse il giallo per sostituire le lastre cadute e non più disponibili. Angelelli 2007, 410.

[56] Fiocchi Nicolai 2009, 305, fig. 285; Pensabene 2015, fig. 313.

[57] Pani Ermini 1974, 172, n. 317, per il motivo 78-79 n. 80.

[58] Ferrua 1957, 45-75, fig. 10.

[59] Ahrens 2005, N. Kat. Q1, 63, 219.

[60] In questo caso i materiali hanno dimensioni di circa 100 cm di larghezza, 90 cm di altezza e 6/7,5 cm di spessore. Le transenne erano messe in opera ad incastro tra le colonnine. Sodini *et al*. 2016, in part. 64-68. Datate alla prima metà del VI sec. a.C. Anche nella villa di Armira, nella Bulgaria meridionale, il peristilio presentava un colonnato con transenne di due tipi diversi. Kabachkieva 2011, 225, Abb. 3.

[61] Secondo Cerrati 1914, p. 353 "tale supporto ha origine nella forma rassomigliante ad una vite e non alle foglie e ai tralci di vite in esse scolpite;" Curtius 1861, 388-389 ritiene, invece, che derivi dalla pratica di decorare le colonne dei templi con ghirlande e tralci in occasioni di festività.

[62] De Angeli d'Ossat 2011, 210.

[63] Coarelli 1966, 968-969.

[64] Sostegni analoghi sono noti nella domus Fornasotti di Altino, in quella a sud del foro di Nesanzio e a Libarna. Si rinvia a Ghedini 2012 con bibliografia specifica per ciascun contesto. L'uso di calcari ha fatto ipotizzare la presenza di botteghe locali, forse attive ad Aquileia. Slavazzi 2001.

[65] Escluderei altri animali quali ad esempio le teste di capre alate usate in un frammento di tavolo del Museo di Boston. Comstock/Vermeule 1976, n. 318, 199.

[66] Vermeule 1981, 185, nr. 3 e 189 nr. 52; Andreae et al. 1998, 378-379.

[67] Nei tavoli a tre gambe (tipo *delphica*) i leongrifi non sembrano avere le ali, come nell'esemplare ligneo dalla casa dell'atrio a mosaico (Mols 1999, 170-171, n. 14, figg. 94-96) o in uno marmoreo dalla casa dei Cervi di Ercolano (De Carolis 2007, fig. 70). Frammenti di una *delphica* sono stati trovati anche a *Forum Sempronii* (Mei 2007).

[68] De Carolis 2007, 110, fig. 74. Sull'uso del termine si veda De Carolis 2007, 109 che estende a tutti i tavoli posizionati alle spalle dell'impluvio tale denominazione; *contra* Moss 1988, 282-283. Il termine è attestato in Varr. *De Ling. Lat*. 5.125: *altera vasaria mensa erat lapidea quadrata oblonga una columella; vocabatur cartibulum. Haec in aedibus ad compluvium apud multos me puero ponebatur et in ea et circum eam aenea vasa: a gerendo cartibulum potest dictum*.

[69] De Carolis 2007, 111.

[70] Sul tema si veda ad esempio Bartman 1994.

[71] Si segnala l'analogia della lastra con un frammento recuperato dagli scavi della metropolitana di Milano dove pure un *kyma* di foglie, del tutto simili a quelle osservate a Brescia, funge da bordura. Inedito.

[72] Paris 1981, 111-112, cat. n. 18.

[73] Prati 2007, 185, n. cat. 29. La lastra è in calcare e doveva decorare la base di una grande statua bronzea collocata all'interno della villa.

[74] Datazione fine I d.C.-primi due decenni del II sec. d.C. Lo Monaco 2014. I rilievi trovati *in situ* erano murati in ambienti aperti, come quello con Afrodite ed Eros nei porticati della Casa degli Amorini dorati, ad esempio, o quello con scena di sacrificio a Demetra dalla Casa V 3, 10 a Pompei. Comella 2011, nn. 8-9. Sulla scultura da giardino Mastroroberto 1992. Ad Ercolano, invece, sono noti due rilievi neoattici che decoravano un'ampia sala con pitture IV stile nell'insula I dell'area nord-occidentale. Si rinvia a Esposito 2009, 49-91; Comella 2011, 105.

[75] Breda 1988, 116.

[76] Diversamente da quanto indicato in Invernizzi 2008, 146 che riporta pietra di Botticino.

[77] La testa è stata volutamente asportata: sulla superficie del collo si osservano i segni lunghi e paralleli della subbia con cui è stato eseguito il lavoro.

[78] Goette 1990, 59.

[79] Mansuelli 1958a, 116, n. 147. Alt. 70 cm. Non è dato sapere la larghezza, ma il togato bresciano sembra essere leggermente inferiore.

[80] Fittschen/Zanker 1985, n. cat. 99, 117-121.

[81] Fejfer 2008, 90-96.

[82] Questa l'opinione di Fejfer 2008, 252 a proposito di busti analoghi in contesti privati.

[83] Per i magistrati e i senatori di III sec. d.C. attestati a Brescia si veda Gregori 1999, 116-120.

[84] Per i resti della villa si veda Chatr Aryamontri/Renner 2014; per i busti Papini 2014,102; Smith 2015. Un ulteriore esempio è il busto di Filippo l'Arabo dalla villa di Castelporziono, loc. Tor Paterno. Neudecker 1988, N. 69.9, 239.

[85] Fejfer 2008, 229-230.

[86] N. inv. St. 56764. Slavazzi 2005c, p. 318; Morandini 2014, n. 77, 366. Datata su base epigrafia al II sec. d.C. Garzetti/Valvo 1999, 22, n. 3

[87] Sull'iconografia e le sue varianti Felletti Maj 1951.

[88] Slavazzi 2005c, 313. Anche la Venere de Clercq al Getty Museum presenta tracce di cromia. Si veda la scheda online con relativa bibliografia http://www.getty.edu/art/collection/objects/6943/unknown-maker-statuette-of-venus-venus-de-clercq-roman-ad-175-200/

[89] Sperti/Larese 2014. L'iconografia è stata messa a confronto con la raffigurazione della dea su due basi di candelabro, uno ai Musei Capitolini (Paribeni 1962), l'altro in collezione privata (Cain 1985, nn. 90-91, 181-182).

[90] Slavazzi 2009a, 40.

[91] Vedi *supra*. Sul tema Bassani 2011, *passim*.

[92] Santoro Bianchi 2007, 115. Sullo stesso problema Neudecker 1988, 39; Stewart 2003, 228-229

[93] Sterling 2005, *passim*.

[94] Per restare in ambito lombardo, si ricordano un frammento di Afrodite pudica dalla villa tardo antica di Palazzo Pignano (da ultimo Polidoro 2017, 40-41 con bibliografia precedente) e una testa da Cremona (Slavazzi 2009a, 40); per il nucleo di sculture dalla villa di Desenzano si rinvia a Scagliarini Corlaita 1994. Per una panoramica più ampia, invece, si rinvia a Marcadé 1969 per i diversi esemplari trovati nelle case di Delo.

[95] Mi limito a ricordare che sempre a Brescia è nota una porzione di statua di Afrodite pudica nella variante tipo Landolina (Mansuelli 1958b, 76) che è oggetto di uno studio in corso da parte dello scrivente.

[96] Sulle *figurae Veneris* soprattutto nei *cubicula* Anguissola 2010, 332-339; per i contesti pompeiani Brain 2017; Zanker 1998 per l'immagine di Dioniso e Venere anche in contesti privati.

[97] Sofroniew 2015, 67-71.

[98] Sul culto di Diana in Cisalpina si è recentemente espresso L. Sperti, raccogliendo le testimonianze a vario livello note (epigrafia, statuaria e coroplastica, bronzistica). Sperti/Larese 2014, 93-94, in particolare sulle sculture bibliografia a nota 38. In generale sugli

ambienti cultuali nelle abitazioni Bassani 2012 con bibl. prec.

[99] Diverso il caso di una statua di Diana dalla *domus* del portico ad Ostia che doveva essere esposta assieme a quella di Apollo con funzione decorativa. Brijder 1985, 285-287.

[100] Bassani 2008, 130; sull'Artemide arcaistica con tracce di cromia trovata nel XVIII secolo a Pompei Zanker 1989, 260, fig. 189, Serpe 2008, 127-129; su una statua di Diana rinvenuta nel giardino della *domus* del Moralista sempre nella città campana Inserra 2008, 61-62. Sulla scelta dei giardini per richiamare il bosco sacro Zanker 1993, 174.

[101] Todisco 2017, 17-18.

[102] Il volto ispirato, lo sguardo al cielo, le labbra dischiuse, piccole e carnose, le guance piene, l'ovale degli occhi stretto e allungato. Moreno 1994, 146-147.

[103] Calza 1978, 107. Analogo è il trattamento delle ciocche che nella testa ostiense si alzano sulla fronte a mo' di corona, non aderente al cranio. Secondo l'editrice, il busto potrebbe aver raffigurato il proprietario delle Terme di Nettuno, edificio in cui fu rinvenuto.

[104] Calza 1964, n. 147, 92.

[105] Si veda anche la testa ai Musei Capitolini n. inv. S 298, pure di fanciullo ma alquanto generica. Parigi 2017, n. 39, 182-185.

[106] Sul rapporto tra Dioniso e edera si rinvia a Isler-Kerény, 118-119. Già Otto 1933 ne forniva una spiegazione in relazione alla complementarietà tra le due piante. Una testa con corona d'edera, ma di epoca tardo ellenstica, di ambito dionisiaco è al Museo del Prado. Schröder 2004, 146. Si veda anche la testa da Beirut in Braakenburg-van Breukelen 2004, 131-133.

[107] Non è tuttavia necessario che la copia abbia riproposto entrambe i soggetti. La testa bresciana potrebbe anche essere stata replicata da sola.

[108] Traversari 1982.

[109] Pochmarski 1990, P59, 325.

[110] Pochmarski 1990, P19, 318.

[111] Carella et al. 2008, 273. Sulla diffusione dei soggetti dionisiaci nelle ville, invece, Neudecker 1988, 47-53.

[112] Per gli esempi di Pompei si veda Carrella et al. 2008, 270. In generale sull'arredo degli *atria* campani George 1998.

[113] L'atrio della casa era decorato, sulla parete settentrionale, con affreschi a tema nilotico, con al centro la nicchia che dialogava con una vasca per fontana antistante. Morandini 2003, 42.

[114] Ciliberto 2010 per un aggiornamento del catalogo.

[115] Per lo *status quaestionis* si rinvia al recente lavoro di Ciliberto 2010 con relativa bibliografia. La studiosa ritiene che "l'impiego di questo tipo di fontanelle, infatti, sembrerebbe, essere una moda squisitamente urbana, recepita in Italia unicamente nel Lazio e soprattutto in Cisalpina." *Ibidem*, 104.

[116] Slavazzi 2005c, 315 e nota 15.

[117] Galliazzo 1979, 55-56, nota 17.

[118] Galliazzo 1979, 60, 62 riteneva che le fontanelle a scalette non fossero state introdotte prima della fine del I-inizi II sec. d.C.; più recentemente Ciliberto 2010, 105 ha proposta un avvio "in un momento per ora non meglio precisabile del I secolo d.C., ma non più tardi dell'età flavia."

[119] Bonini 2005.

[120] Slavazzi 2005c, 315.

[121] Per l'uso del termine Cadario 2005, 23-28.

[122] Per quanto riguarda l'uso di materiali locali in relazione alla produzione di questi elementi d'arredo si veda Ambrogi 2011, 474-475.

[123] Oltre ai reperti di area cisalpina citati alle note seguenti, si ricorda anche un *labrum* in breccia corallina da *Forum sempronii*. Mei 2007.

[124] Slavazzi 2005c, 183-184; Slavazzi 2017, 187, fig. 11.

[125] Bassi 2003, 236-237, fig. 5, tav. II.3.

[126] Franzoni 1982, 142, fig. a p. 50.

[127] Bettini 1990, 65, n. 27, fig. alle pp. 65-66.

[128] Ambrogi 2005, 13-19, fig. 1.

[129] Jashemski 1993, 153-155, n. 294, figg. 166-177.

[130] Ambrogi 2005, 98.

[131] La maschera felina compare in Grecia nell'architettura templare di VI sec. a.C. (Pensabene 1999, 19-26) e diventa frequente nel periodo ellenistico, soprattutto in fontane e ginnasi (Wiegand/Schrader 1904, 270; Willemsen 1959; Neuerbug 1965, 98).

[132] Difficilmente prima di quest'epoca una città come Brescia avrebbe recepito all'interno delle abitazioni private quel lusso che a Roma si manifesta in epoca tardo repubblicana e che si avvale, tra l'altro, proprio di colonne di grande formato e di marmi pregiati come *status symbol*. Diverso il caso della Campania dove colonne marmoree erano nella casa dei *Praedia* di *Iulia Felix* e in altre abitazioni, sebbene solo nel primo caso siano *in situ*. Si rinvia a Dubois-Pelerin 2008, 160 con bibl. precedente.

[133] La tendenza alla continuità e all'uso prolungato delle superfici pavimentali accomuna molti esempi di edilizia privata anche in Cispadana. Si rinvia a Ortalli 2003, 97-98.

[134] Cavalieri Manasse 1979.

[135] Il più celebre dei quali fu Marco Nonio Macrino, prefetto d'Asia. Gregori 2012.

[136] Come ha scritto Wallace-Hadrill 1994, 149 "to traditional Roman morality, painted walls and mosaic-carpeted floors spelled luxury". Per un'analisi più complessiva sulle pitture bresciane si rinvia a Mariani/Pagani 2005 con bibliografia precedente; per i mosaici Baggio *et al.* 2005; Morandini 2012.

[137] Analogamente a quanto avviene in ambito campano e laziale. Dubois-Pelerin 2008, 160; per il Lazio Andreussi 1981, 366, nn. 222, 231, 235, 246, 253.

[138] Il pregio e il costo della fontana in marmo frigio stridono con la fattura piuttosto corriva del grande pavimento mosaicato, realizzato in una grande sala destinata probabilmente a sala ricevimento o rappresentanza. Tuttavia, la datazione del mosaico, compresa tra la tarda età flavia e la prima età traianea, non necessariamente coincide con quella della fontana, che può essere stata realizzata anche in un momento successivo e per volontà di un proprietario diverso; ciò potrebbe spiegare il contrasto qualitativo sopra evidenziato tra il pavimento e il prezioso oggetto d'arredo.

[139] Plin. *Ep.* 1.14.4 e 6.

Bibliografia

Ahrens, S. 2005, *Die Architekturdekoration von Italica* (Iberica archaeologica 6), Mainz am Rhein.

Ambrogi, A. 2005, *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma.

Ambrogi, A. 2011, Ricezione in ambito periferico e provinciale dei modelli urbani: il caso dei labra marmorei, in

T. Nogales/I. Rodà (edd.), *Roma y las provincias: modelo y difusión* I, Roma, 473-483.

Andreae, B. et al. 1998, *Museo Pio Clementino. Cortile Ottagono* (Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums II), Berlin/New York.

Andreussi, M. 1981, Stanziamenti agricoli e ville residenziali in alcune zone campione del Lazio, in A. Giardina/A. Schiavone (edd.), *Società romana e produzione schiavistica* I: *L'Italia: insediamenti e forme economica*, Bari/Roma, 349-370.

Angelelli, C. 2007, I rivestimenti marmorei parietali del teatro romano di Brescia: nuovi dati da recenti ricerche archeologiche, in C. Angelelli/A. Paribeni (edd.), *Atti AISCOM XII*, Tivoli, 405-418.

Angelelli, C./A. Dell'Acqua, A. 2014, La decorazione delle aule, in F. Rossi (ed.), *Un luogo per gli dei. L'area del Capitolium a Brescia*, Firenze, 369-387.

Anguissola, A. 2010, *Intimità a Pompei. Riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei* (Image & Context 8), Berlin.

Atria longa patescunt 2012: F. Ghedini, M. Annibaletto (edd.), *Atria longa patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana. Schede*, Roma.

Baggio, M. *et al.* 2005, I mosaici di Santa Giulia: spunti di riflessione, in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005, 277-290.

Baldini, I. 2018, Arredi scultorei nelle case tardoantiche di Atene, in I. Baldini/C. Sfameni (edd.), *Abitare nel Mediterraneo Tardoantico*, atti del II convegno Internazionale CISEM (Bologna 2016), Bari, 523-534.

Balmelle, C. 2001, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et culture de l'Antiquité tardive dans le sud-ouest de la Gaule*, Bordeaux/Paris.

Barresi, P. 2003, *Province dell'Asia minore. Costo dei marmi, architettura pubblica e committenza*, Roma.

Bartman, E. 1994, Sculptural Collecting and Display in the Private Realm, in E.K. Gazda (ed.), *Roman Art in Private Sphere*, Michigan, 71-88.

Bassani, M. 2008, *Sacraria. Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana*, Roma.

Bassani, M. 2011, Strutture architettoniche a uso religioso nelle domus e nelle villae della Cisalpina, in M. Bassani/F. Ghedini (edd.), *Religionem significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei sacra privata*, Roma, 99-134.

Bassani, M. 2012, Ambienti e spazi cultuali, in *Atria longa patescunt* 2012, 111-133.

Bassi, C. 2003, Le fontane pubbliche e private di Tridentum, *StTrentStor* 82, sez. I.1, 227-238.

Bettini, A. 1990, *I marmi di* Vada Sabatia, Savona.

Boldrighini, F. 2003, *Domus picta. Le decorazioni di Casa Bellezza sull'Aventino*, Milano.

Bonini, A. 2005, Il sistema idraulico e le fontane nelle case alle pendici del Cidneo, in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005, 259-269.

Bonini, P. 2012, Aree scoperte, in *Atria longa patescunt* 2012, 45-69.

Braakenburg-van Breukelen, A. 2004, Greek gods and a Roman emperor. Sculpture in the Beirut Central District Archaeology project, *BABesch* 79, 123-141.

Brain, C. 2017, Venus in Pompeian Domestic Space: Decoration and Context, in R. Cascino *et al.* (eds), *TRAC 2016 Proceedings of the Twenty-Sixth Theoretical Roman Archaeology Conference*, Rome, 51-66.

Breda A. 1988, La sequenza in dettaglio, in Panazza/Brogiolo 1988, 47-51.

Breda A. 1990, Busto di Togato, in *Milano Capitale dell'Impero romano: 286-402 d.C.*, Cinisello Balsamo, 158, n. 2b.6e.

Breda, A./G. Cinelli 1993, Brescia. Vicolo S. Paolo: sondaggi in edificio medievale, *NotALomb* 1991, 93-94.

Brijder H.A.G. 1985, Sculpture, in J. S. Boersma (ed.), *Amoenissima Civitas. Block V.ii at Ostia: description and analysis of its visible remains*, Assen, 280-290.

Brogiolo G.P. 1984a, Brescia. Piazza Tebaldo Brusato, *Archeologia urbana in Lombardia*, Milano, 164-166.

Brogiolo G.P. 1984b, Brescia. Via Alberto Mario. Scavo, *NotALomb* 1983, 71-77.

Brogiolo, G.P. 1988, Lo scavo di via Alberto Mario, in Panazza/Brogiolo 1988, 37-45, 51-60.

Brogiolo, G.P. 1993, *Brescia altomedievale: urbanistica ed edilizia dal IV al IX sec.*, Mantova.

Brogiolo, G.P./F. Morandini/F. Rossi (edd.) 2005, *Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, Firenze.

Cadario, M. 2005, L'arredo di lusso nel lessico latino. Oggetti "sacri", vasche e fontane, in Slavazzi 2005, 13-54.

Cain, H.-U. 1985, *Römische Marmorkandelaber*, Mainz am Rhein.

Calza, R. 1964, *I ritratti* I. *Ritratti e greci e romani fino al 160 circa d.C.* (Scavi di Ostia V), Roma.

Calza, R. 1978, *I ritratti* II. *Ritratti romani dal 160 circa alla metà del III sec. d.C.* (Scavi di Ostia IX), Roma.

Candilio, D. 2005, *L'arredo scultoreo e decorativo della domus degli Aradii*, (Monumenti antichi dell'Accademia nazionale dei Lincei, Serie Miscellanea 63), Roma.

Carrella, A. et al. 2008, *Marmora Pompeiana nel Museo archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane* (Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 3), Roma.

Carta archeologica Brescia 1996: *Carta archeologica della Lombardia. Brescia. La città*, voll. I-II, a cura di F. Rossi, Modena.

Cavalieri Manasse, G. 1979, La decorazione architettonica del teatro romano, in *Brescia romana. Materiali per un museo*, I, Brescia, 111-145.

Cerrati, M. 1914, *Le colonne vitinee della Basilica di S. Pietro in Vaticano* (StRom), 347-356.

Chapot, V. 1908, *La colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique*, Paris.

Chatr Aryamontri, D./T. Renner, 2011, La villa degli Antonini nel Sublanuvium, in Ghini/Palladino/Rossi 2014, 93-98.

Christof, E. 2010, Skulpturen, in F. Krinzinger (ed.), *Hanghaus 2 in Ephesos, die Wohneinheiten 1 und 2: Baubefund, Ausstattung, Funde* (Forschungen in Ephesos 8, 8), Wien.

Ciliberto, F. 2010, Il piacere dell'acqua: le fontane a scaletta di Aquileia, *Lanx* 6, 100-149.

Cima, M./La Rocca, E. 1986, (edd.), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli Horti Lamiani*, Venezia.

Coarelli, F. 1966, s.v. Trapezoforo, in *EAA* VII, 968-969

Coarelli, F. 1983, Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica, in *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République*, Rome, 191-217

Comella, A. 2011, *Da Anathema a ornamenta: rilievi votivi greci riutilizzati in Italia in epoca romana*, Roma.

Comstock, M.B./C.C. Vermeule, 1976, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museums of Fine Arts Boston*, Boston.

Corcoran, S./J. DeLaine, 1994, The Unit of Measurement of Marble in Diocletian's Price Edict, *JRA 7*, 264-273.

Curtius, E. 1861, Über die Weihgeschenke der Griechen nach den Perserkriegen und insbesondere über das platäische Weihgeschenk in Delphi, *Nachrichten von der G.A. Universität der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 361-389.

De Angeli d'Ossat, M. 2011, Colonnina tortile, in *Palazzo Altemps. Le collezioni*, Milano, 210.

De Carolis, E. 2007, *Il mobile a Pompei ed Ercolano. Letti tavoli sedie e armadi*, Roma.

De Lachenal, L. 1985, Colonnina tortile (inv. 8589), in A. Giuliano (ed.), *Museo nazionale romano. Le sculture* I,5, Roma, n. 46, 109-111.

De Maria, S. 2008, Rango e cultura del dominus nello spazio domestico di età romana, in C. Bertelli/L. Malnati/G. Montevecchi (edd.), *Otium. L'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale*, Milano, 39-44.

De Vanna, L. 2006, Brescia. Via Trieste 17, Palazzo Martinengo Cesaresco. Indagini archeologiche 2001-2004, *NotALomb* 2003-2004, 89-90.

Dell'Acqua, A. 2014, L'architettura romana di Brescia tra II e IV sec. d.C.: la diffusione dei materiali asiatici in una città di provincia, in J.M. Álvarez Martínez/T. Nogales Basarrate/I. Rodà de Llanza (edd.), *Proceedings of the 18th International Congress of Classical Archaeology*, Mérida, 949-952.

Dell'Acqua, A. 2015, I mosaici della domus di vicolo S. Paolo a Brescia, in A. Angelelli/A. Paribeni (edd.), *Atti AISCOM XX*, Tivoli, 383-392.

Dell'Acqua, A. 2017, Materiali lapidei e marmorei dagli edifici romani di vicolo S. Clemente a Brescia, in C. Angelelli (ed.), *Atti AISCOM XXII*, Tivoli, 621-631.

Dell'Acqua, A. 2020, *La decorazione architettonica di Brescia romana. Edilizia pubblica e monumenti funerari dall'età repubblicana alla tarda antichità* (Costruire nel mondo antico 2), Roma.

Destro, C. 2014, *La decorazione architettonica lapidea nella provincia di Padova fra età di romanizzazione ed età giulio-claudia*, tesi di Dottorato, XXV ciclo, Università di Padova.

Dickmann, J.-A. 1999, *"Domus frequentata": anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus*, München.

Digelmann, P. 2003, *Le dépôt de marbre du parking Pasteur. Eléments de décoration trouvée dans une domus d'Aix-en-Provence (Bouches-du Rhône)*, *RAN* 36, 231-244.

Donderer, M. 1986, *Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Berlin

Dubois-Pelerin, E. 2007, Les décors de parois précieuses en Italie au Ier siècle ap. J.-C.: sources littéraires et données archéologiques, *MEFRA* 119, 103-124.

Dubois-Pelerin, E. 2008, *Le luxe privé à Rome et en Italie au Ier siècle après J.-C.*, Naples.

Ellis, S.P. 2000, *Roman Housing*, London.

Esposito, D. 2009, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei: dinamiche produttive ed economico-sociali*, Roma.

Fano Santi, F.M. 1993, La colonna tortile nell'architettura di età romana, *RdA* 17, 71-83.

Fejfer, J. 2008, *Roman Portraits in Context* II, Berlin/New York.

Felletti Maj, B.M. 1951, Afrodite pudica. Saggio d'arte ellenistica, *ArchCl* 3, 33-65.

Ferrua, A. 1957, Lavori nelle catacombe di Domitilla, *RACr* 33, 45-75.

Filippi, F. 2005 (ed.), *I colori del fasto. La domus del Gianicolo e i suoi marmi*, Roma.

Fiocchi Nicolai, V. 2009, *I cimiteri paleocristiani del Lazio* II, *Sabina*, Città del Vaticano.

Fittschen, K. /P. Zanker 1985, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* I, Mainz am Rhein.

Franzoni, L. 1982, *La Valpolicella nell'età romana*, Verona.

Galliazzo, V. 1979, Significato e funzione della fontanella "a scalette d'acqua" nella casa romana ed un singolare frammento al Museo Civico di Feltre, *Atti della Accademia roveretana degli agiati. Contributi della classe di scienze umane, di lettere ed arti* 19, 49-82.

Garzetti, A./A. Valvo 1999, *Mantissa epigrafica bresciana*, Brescia.

Gazda E.K./A.E. Haeckl 1991, *Roman art in the private sphere: new perspectives on the architecture and décor of the domus, villa, and insula*, Ann Arbor.

George, M. 1997, *The Roman Domestic Architecture of Northern Italy*, Oxford.

George, M. 1998, Elements of the peristyle in Campanian atria, *JRS* 11, 82-100.

Ghedini, F. 2005, Le domus di Santa Giulia, in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005, 35-54.

Ghedini, F. 2012, Arredi mobili e oggetti di lusso, in *Atria longa patescunt* 2012, 271-290.

Ghini, G./A. Palladino/M. Rossi (edd.) 2014, *Sulle tracce di Caligola: storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al Lago di Nemi*, Roma.

Goette, H.R. 1990, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein.

Grassigli, G.L. 1999, *La scena domestica e il suo immaginario: i temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli.

Gregori, G.L. 1999, *Brescia romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale* II. *Analisi dei documenti*, Roma.

Gregori, G.L. 2012, Vita e gesta del senatore bresciano Marco Nonio Macrino, in D. Rossi (ed.), *Sulla via Flaminia. Il mausoleo di Marco Nonio Macrino*, Milano.

Guilhembert, J.P. 1995, *La maison dans la ville: recherches sur la résidence urbaine des classes dirigeantes romaines des Gracques à Auguste*, Thèse de doctorat, Université de Provence.

Guilhembert, J.P. 2001, Les résidences aristocratiques de Rome, du milieu du Ier siècle avant n. è à la fin des Antonins, in *La ville de Rome sour le haut-empire: nouvelle connoissances nouvelles réflexions* (Pallas. Revue d'études antique 55), 215-241.

Guilhembert, J.P. 2016, Domus et monumenta: la résidence urbaine et ses pouvoirs de mémoire dans la ville de Rome (fin de la République-Haut Empire), in S. Benoist/A. Daguet-Gagey/C. Hoöt-van Cauwenberghe, *Une mémoire en actes. Espaces, figures et discours dans le monde romain*, Villeneuve d'Ascq, 77-88.

Hales, S. 2003, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge.

Inserra, N. 2008, Statua di Diana, in Carrella *et al.* 2008, 61-62.

Invernizzi, R. 2008, La scultura romana nelle terre dell'attuale Lombardia, in F. Slavazzi/S. Maggi (edd.), *La scultura romana in Italia settentrionale* (Flos Italiae 8), Milano, 143-152.

Isler-Kerény, C. 2015, La vite e l'edera di Dioniso, in G. Sena Chiesa/A. Pontrandolfo (edd.), *Mito e Natura. Dalla Grecia a Pompei*, catalogo della mostra, Milano, 111-120.

Jashemski, W.F. 1993, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and villas destroied by Vesuvius* II. *Appendices*, New York.

Kabachkieva, G. 2011, Die antike Villa "Armira"-eine neue Touristenattraktion in Bulgarien, in *Bruckneudorf und Gamzigrad* 2011, 219-232.

Lo Monaco, A. 2014, Il rilievo con sacrificio a Diana dalla villa di Capo Massa a Sorrento, *AntK* 57, 47-66.

Luni, M. (ed.) 2007, *Domus di Forum Sempronii. Decorazione e arredo*, Roma.

Mansuelli, G.A. 1958a, *Galleria degli Uffizi. Le sculture* II, Roma.

Mansuelli, G.A. 1958b, Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta, *RIASA* 7, 45-128.

Marcadé J. 1969, *Au Musée de Délos. Etude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Paris.

Mariani, E./Pagani, C. 2005, Gli intonaci: considerazioni generali, in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005, 291.

Mariotti, V. 1984, Brescia. Via Trieste. Istituto Arici, in *Archeologia urbana in Lombardia* 1984, 161.

Massara, D. 2016, I pavimenti decorati delle domus di via Cattaneo e di contrada S. Urbano a Brescia, in C. Angelelli/D. Massara/F. Sposito (edd.), *Atti AISCOM XXI*, Tivoli, 117-127.

Mastroroberto, M. 1992, La scultura dei giardini, in *Domus-Viridaria-Horti Picti*, catalogo della mostra, Napoli, 39-43.

Mei, O. 2007, Labrum marmoreo, in Luni 2007, 129-134.

Mirabella Roberti, M. 1975, Gli ultimi dieci anni di scavi romani a Brescia, in *Atti del Convegno internazionale per il XIX centenario della dedicazione del "Capitolium" e per il 150° anniversario della sua scoperta* I-I, Brescia, 5-20.

Mocchegiani Carpano, C./Socrate, C./S. Ventura 2005, La domus del Gianicolo, in Filippi 2005, 12-31.

Mols, S.T.A.M. 1999, *Wooden Furniture in Herculaneum*, Amsterdam.

Montanari, M. 2007, Trapezofori in marmo, in Luni 2007, 117-128.

Morandini, F. 2001, Domus dell'Ortaglia di Santa Giulia in Brescia. L'edilizia privata in Museo, in *Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana* (Antichità Altoadriatiche 49), Trieste, 353-376.

Morandini, F. 2003, La domus di Dioniso, in F. Morandini, F. Rossi, C. Stella (edd.), *Le domus dell'Ortaglia*, Milano, 41-44.

Morandini, F. 2009, Abitare a Brescia in età romana, in M. Annibaletto/F. Ghedini (edd.), *Intra illa moenia domus ac Penates (Liv. 2, 40, 7). Il tessuto abitativo nelle città romane della Cisalpina*, Atti delle giornate di studio, Roma, 161-74.

Morandini, F. 2012, Abitare a Brescia in età flavia, in F. Morandini/P. Panazza (edd.), *Divus Vespasianus. Pomeriggio di studio per il bimillenario della nascita di Tito Flavio Vespasiano imperatore romano* (Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2009), Brescia, 83-109.

Morandini, F. 2014, La presenza dell'antico nelle strutture del monastero, in G.P. Brogiolo, F. Morandini (edd.), *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia di Brescia*, Firenze, 341-373.

Moreno, P. 1994, *Scultura ellenistica*, Roma.

Moss, F. 1988, *Roman marble tables*, Princeton.

Mulliez M. 2014, *Le luxe de l'imitation. Les trompe-l'oeil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur* (Archéologie de l'artisanat antique 8), Naples.

Neudecker, R. 1988, *Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein.

Ortalli, J. 2003, L'insediamento residenziale urbano nella Cispadana, in Ortalli/Heinzelmann 2003, 95-119.

Ortalli, J./N. Neri (edd.) 2007, *Immagini divine. Devozioni e divinità nella vita quotidiana dei Romani, testimonianze archeologiche dall'Emilia Romagna* (Quaderni di archeologia dell'Emilia Romagna, 18), Firenze,

Ortalli, J./M. Heinzelmann 2003, *Abitare in città. La Cisalpina tra impero e medioevo-Leben in der Stadt. Oberitalien zwischen römischer Kaiserzeit und Mittelalter* (Palilia 12), Wiesbaden.

Otto, W. 1933, *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt.

Panazza, G. 1959, Appunti su Brescia romana, in *Cisalpina,* I. *Atti del Convegno sull'attività archeologica nell'Italia Settentrionale*, Milano, 116-146

Panazza, G. 1980, La "Domus" nella Ortaglia del monastero di Santa Giulia a Brescia, in *Archeologia e Storia a Milano e nella Lombardia Orientale, province di Bergamo, Brescia e Mantova*, Atti del Convegno, Como, 97-123.

Panazza, G./G.P. Brogiolo (edd.) 1988, *Ricerche su Brescia altomedievale* I. *Gli studi fino al 1978. Lo scavo di via Alberto Mario*, Brescia.

Pani Ermini, L. 1974, *Corpus della scultura altomedievale* VII. *La Diocesi di Roma* II. *La raccolta dei Fori imperiali*, Roma.

Papi, E. 1998, «Domu et quae nulli villarum mearum cedat» (Cic., fam. 6,18,5). Osservazioni sulle residenze del Palatino alla metà del I secolo a.C., in Cima/La Rocca 1998, 45-70.

Papini M. 2014, «L'ozio è rivelatore»: le ville degli Antonini e gli arredi statuari, in Ghini/Palladino/Rossi 2014, 99-105.

Paribeni, E. 1962, Di un candelabro marmoreo nel Museo Nazionale Capitolino, *BCom* 9, 1-8.

Parigi, C. 2017, Testa di erote, in E. La Rocca/C. Parisi Presicce (edd.), *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo nuovo*, II, Roma, 182-185.

Paris, R. 1981, Fregio con eroti e ghirlande (inv. n. 225), in A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale romano. Le sculture*, I,2, Roma, n. 18, 111-113.

Passi Pitcher, L. et al. 2017, *Amoenissimis...aedicifiss. Gli scavi da piazza Marconi a Cremona* I. *Lo scavo*, Mantova.

Passi Pitcher, L./E. Mariani 2007, Un quartiere residenziale di lusso di età augustea a Cremona, in L. Brecciaroli Taborelli (edd.), *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina, II sec. a.C.-I sec. d.C.*, Atti delle giornate di studio, Borgo S. Lorenzo, 215-222.

Pederzani, O. 1995, *Il talamo, l'albero e lo specchio. Saggio di commento a Stat. Silv. I 2, II 3, III 4*, Bari.

Pensabene P. 1973, *I capitelli di Ostia* (Scavi di Ostia VII), Roma.

Pensabene, P. 1983, Osservazioni sulla diffusione dei marmi e sul loro prezzo nella Roma imperiale, *DialA* 1, 55-63.

Pensabene, P. 1999, *Terrecotte del Museo Nazionale Romano. Gocciolatoi e protomi da sime*, Roma.

Pensabene, P. 2002, Il fenomeno del marmo nel mondo romano, in M. De Nuccio/L. Ungaro (edd.), *I Marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra, Venezia, 3-67.

Pensabene, P. 2007, *Ostiensium marmor et decus. Studi architettonici, decorativi e archeometrici* (Studi miscellanei 33), Roma.

Pensabene, P. 2013, *I marmi nella Roma antica*, Roma.

Pensabene, P. 2015, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano.

Pensabene, P./E. Gasparini 2018, Architettura e arredi nell'edilizia residenziale tardoantica ad Alessandria, nella Mareotide ed in altri siti egiziani: continuità e trasformazioni, in I. Baldini/C. Sfameni (edd.), *Abitare nel Mediterraneo Tardoantico*, atti del II convegno Internazionale CISEM (Bologna 2016), Bari, 93-103.

Pochmarski, E. 1974, *Das Bild des Dionysos in der Rundplastik der klassischen Zeit Griechenlands*, Wien.

Polidoro, L. 2017, L'arredo scultoreo della villa tardo antica di Palazzo Pignano: nuovi spunti interpretativi, in M. Casirani/S. Caldano/M. Facchi (edd.), *La pieve di Palazzo Pignano nella storia e nell'arte*, Milano, 39-48.

Prati, L. 2007, Lastra a bassorilievo, in Ortalli/Neri 2007, 185, n. 29.

Rossi, F. 2005, Domus romane a Brescia: un primo inquadramento dei contesti residenziali urbani, in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005, 13-34.

Rossi, F. 2009, Brescia. Località Badia Bassa, via del Santellone. Edificio romano con mosaico, *NotALomb* 2007, 44-46.

Rossi, F./I. Venturini 2011, Brescia. Contrada S. Urbano. Edificio residenziale di età romana, *NotALomb* 2008-2009, 71-73.

Ruggiu Zaccaria, A. 1995, *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana* (Collection de l'école française de Rome 210), Rome.

Sacchi, F. 2017, L'architettura delle domus di piazza Marconi: spunti di riflessione, in Passi Pitcher, et al. 2017, 159-166.

Salvadori, M. 2012, Edilizia privata e apparati decorativi ad Aquileia: lo stato della ricerca, in J. Bonetto/M. Salvadori (edd.), *L'architettura privata ad Aquileia in età romana*, Atti del Convegno, Padova, 181-194.

Santoro Bianchi, S. 2007, Gli dei in casa, in Ortalli/Neri 2007, 217-228.

Sauron, G. 2009, *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*, Paris.

Scagliarini Corlaita, D. 1994, La villa di Desenzano. Vicende architettoniche e decorative, in *Studi sulla villa romana di Desenzano*, I, Milano, 43-58.

Schröder, S.F. 2004, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid* 2. *Idealplastik*, Mainz am Rhein.

Schwaiger, H. 2016, Domestic Architecture in Ephesus from the Hellenistic Period to Late Antiquity, in S.R. Huebner/G. Nathan (eds), *Mediterranean Families in Antiquity: Households, Extended Families, and Domestic Space*, Chichester, 79-91.

Serpe, C. 2008, Diana arcaistica, in Carrella et al. 2008, 127-129.

Slavazzi, F. 2001, L'arredo delle domus norditaliche dall'età tardo-repubblicana alla media età imperiale, in *Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana* (Antichità altoadriatiche XLIX), Udine, 127-140.

Slavazzi, F. 2003, Materiali di arredo e sculture da contesti abitativi tra terzo e sesto secolo, in *Abitare in città* 2003, 223-228.

Slavazzi, F. 2005 (ed.), *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina* (Flos Italiae 6), Firenze.

Slavazzi, F. 2005a, L'arredo di lusso in marmo e pietra ad Aquileia, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica in età romana, II secolo a.C.-III secolo d.C.* (Antichità altoadriatiche LXI), Udine, 227-244.

Slavazzi, F. 2005b, I pavimenti cementizi, in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005, 271-276.

Slavazzi, F. 2005c, I reperti marmorei, in Brogiolo/Morandini/Rossi 2005, 313-319.

Slavazzi, F. 2006, Il lusso del riposo. Arredi marmorei nelle ville romane, in J. Ortalli (ed.), *Vivere in villa. Le qualità delle residenze agresti in età romana*, atti del convegno, Firenze, 285-308.

Slavazzi, F. 2009, Appendici: Elementi di arredo, in Slavazzi/Volonté 2009, 187-194.

Slavazzi, F. 2009a, Cremona e Bedriacum in età romana: scultura, decorazione architettonica, arredo di lusso, in Slavazzi/M. Volonté 2009, 35-50.

Slavazzi, F./M. Volonté (edd.) 2009, *Sculture, materiali architettonici e di arredo delle raccolte archeologiche di Cremona* (Corpus Signorum Imperii Romani, Italia. Regio X, Cremona), Milano.

Slavazzi, F. 2017, Scultura e arredi lapidei da interno e da esterno, in Passi Pitcher et al. 2017, 181-191.

Smith, F. 2015, Busto di Severo Alessandro, in E. La Rocca/C. Parise Presicce/A. Lo Monaco, (edd.), *L'età dell'angoscia. Da Commodo a Diocleziano. 180 d.C.-305 d.C.*, Milano, n. I.19, 340.

Sodini, J. et al 2016, *Le Nymphée d'une maison de l'antiquité tardive à Thasos (terrains Tokatlis/Divanakis/Voulgaridis)* (Études Thasiennes XXIV), Paris.

Sofroniew, A. 2015, *Household Gods. Private devotion in ancient Greece and Rome*, Los Angeles.

Sperti, L./A. Larese, 2014, Una statua di Artemide a Montebelluna, *RdA*, 37, 87-97.

Stella, C./L. Bezzi 1979, *Itinerari di Brescia romana. Guida e carta archeologica di Brixia*, Brescia.

Sterling, L.M. 2005, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor.

Stewart, P. 2003, *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford.

Todisco, L. 2017, *Prassitele di Atene*, Roma.

Traversari, G. 1982, Il gruppo di Dioniso appoggiato ad un Satiro nel Museo Archeologico di Venezia, *RdA* 6, 43-46.

Venturini, I. 1998, Brescia. Vicolo S. Paolo 5, *NotALomb* 1995-1997, 186-187.

Venturini, I. 2001, Brescia. Vicolo S. Paolo 5. Deposito urbano pluristratificato, *NotALomb* 1998, 64-65.

Venturini, I. 2003, Brescia, vicolo S. Paolo 5. Deposito pluristratificato urbano, *NotALomb* 2001-2002, 51-52.

Vermeule, C. 1981, Bench and table supports. Roman Egypt and beyond, in W. K. Simpson (ed.), *Studies in ancient Egypt, the Aegean and the Sudan. Essays in honor of Dows Dunham on the occasion of his 90th birthday*, Boston, 180-192.

Vipard, P. 2003, Les portiques fenêtrés dans les domus du haut-empire romain, *Bulletin archéologique du CTHS. Antiquité, Archéologie classique* 30, 99-134.

Wallace-Hadrill, A. 1994, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.

Wiegand, Th./H. Schrader, 1904, *Priene: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*, Berlin.

Willemsen, F. 1959, *Die Löwenkopf-Wasserspeier vom Dach des Zeustempels* (Olympische Forschungen IV), Berlin.

Zanker, P. 1989, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino.

Zanker P. 1993, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino.

Zanker P. 1998, Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite, in S. Settis (ed.), *I Greci. Storia, cultura e società*, II.3, Torino, 545-616.

Antonio Dell'Acqua
Assegnista di ricerca
Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia
antonio.dellacqua@unimi.it

BABESCH 96 (2021), 139-150. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289464

A Roman emperor of the third century AD from the Forte delle Saline (Orbetello, Tuscany)

Sam Heijnen, Ketty Iannantuono

Abstract

In 1850, a marble statue of a Roman emperor was found on the estuary of the river Albegna, in the area of Forte delle Saline, nearby the village of Albinia (Orbetello, Tuscany). After its discovery, the statue was transferred to the villa of the Grand Duke of Tuscany in Alberese, nearby Grosseto, where it is still conserved today. A study of the statue was first published in the 1980s by Giulio Ciampoltrini. Although the statue has been sporadically mentioned in archaeological and historical publications, it is still relatively unknown. In this article, we present a detailed description of the statue accompanied by new photographical documentation, as well as a biography of the object's modern history. Our aim is not to offer a new interpretation on the identity of the subject, but to draw attention to some aspects that have hitherto gone unnoticed in archaeological publications.

Nel 1850 presso la foce del fiume Albegna, nella località di Forte delle Saline, nei pressi di Albinia (Orbetello, Toscana) venne rinvenuta una statua in marmo raffigurante un imperatore romano. La statua venne in seguito trasferita nei locali della villa del Gran Duca di Toscana ad Alberese, nelle vicinanze di Grosseto, ove è ancora oggi preservata, secondo accordi con la locale Soprintendenza. Negli anni 1980s Giulio Ciampoltrini pubblicò un primo studio della statua. Nonostante la statua sia stata successivamente menzionata in sporadiche pubblicazioni di carattere storico-archeologico, essa risulta ancora relativamente ignota. In questo articolo viene presentata una descrizione dettagliata della statua accompagnata da documentazione fotografica, e un resoconto della storia moderna dell'oggetto. Lo scopo, più che fornire una nuova interpretazione, è quello di sottolineare taluni aspetti legati alle vicissitudini incorse nella storia antica e moderna della statua.[*]

THE DISCOVERY OF THE STATUE

On 22 December 1850, several sculptural fragments were found in secondary deposition at the Albegna river mouth (*fig. 1*), in the area of Forte delle Saline, also known as Torre delle Saline (Orbetello, Tuscany). The main find was a marble statue, slightly over-life size, representing a male figure in semi-nude attire. Shortly after its discovery, the find was reported by Raffaele De Witt, a member of a local family of landowners and connoisseurs of the history and archaeology of the area.[1] A brief note on the discovery was published by De Witt in the *Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, and was subsequently supplemented by a more informative account by Arcangelo Michele Migliarini, curator of the Gran-Duke's Collection of Antiquities in Florence.[2] The account by Migliarini, in its tone close to a folk-tale, clarifies the circumstances of the statue's discovery and its fate afterwards.[3] According to Migliarini, Francesco Pellerano, a local fisherman, found the head of the statue while he was docking at the shores of the river Albegna, in the vicinities of Forte delle Saline. Once the local authorities were informed, the statue's head was retrieved from the river's bed. Already at this point, the portrait showed clear signs of weathering.[4] In addition to the statue, fragments of other statues were also found at the site. Migliarini's account mentions the remains of at least three different statues: the male statue subject of this article, and two other female statues.[5] One of the female statues is described by Migliarini as seated, slightly smaller than life-size, and preserved only in its lower part, with its left foot lacking. The female figure would have held a snake in one of her hands, which led Migliarini to identify the statue as a likeness of the goddess Salus. Migliarini also reports the discovery of a feminine arm of different proportions than those of the seated 'Salus', which would, therefore, have belonged to a different, female statue. Finally, the discovery of a marble slab with six square holes is described as part of the same group of findings.[6] Unfortunately, today the fate of these sculptural fragments and their current whereabouts are unknown.[7]

The male statue is described by both De Witt and Migliarini as an over-life size, semi-nude, fig-

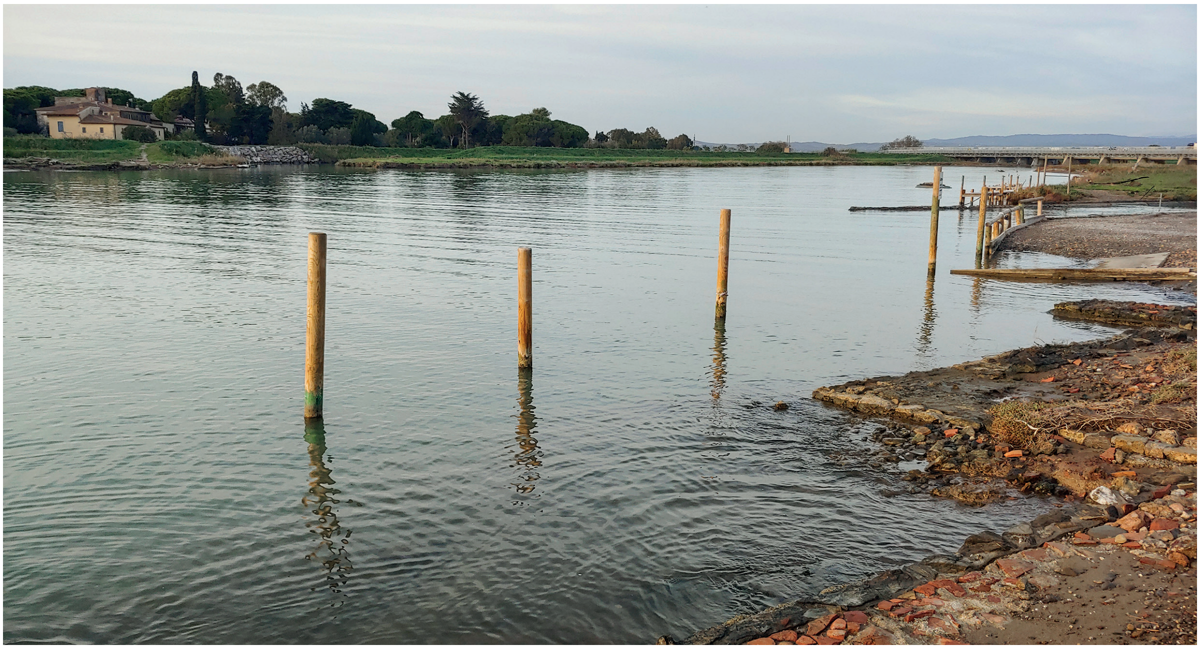


Fig. 1. The archaeological remains on the shore of the Albegna river, at Forte delle Saline.

ure, with a long cloak (*paludamentum*) hanging over its left arm. The now lacking parts of the statue, i.e. the base, the feet, the arms, and the nose (see the description of the statue below), are also congruently reported in both accounts.[8] De Witt testifies to have seen both hands of the statue before these were stripped and smuggled. According to his account, one hand held a bundle, while the other one was clutched around an animal head, possibly that of a snake.[9] According to Migliarini, however, the male statue originally held a spear in its right hand, of which some remains were still visible at the height of the right shoulder at the time. As for the left hand, Migliarini stated that it held an eagle-tipped sword (*parazonium*).[10] The left hand was subsequently lost, at least according to Migliarini's initial report.

A second report by Migliarini reveals more information about the later story of the statue's left hand. Several months after his fortuitous discovery, Francesco Pellerano requested a recognition award to the Gallerie degli Uffizi in Florence. To obtain this award, Pellerano apparently provided the left hand of the statue which he had kept as proof of the truthfulness of his discovery. Interestingly, the hand is again described as holding a sword.[11] According to Migliarini, a recognition award of 5 golden coins (*zecchini*) was effectively granted to Pellerano.[12] The statue, however, was never actually purchased by the Gallerie degli Uffizi; instead, it was transferred to the Grand Duke's villa in Alberese, nearby Grosseto.[13] This time, the left hand of the statue actually got lost, seemingly for good.[14] The statue was kept outside the villa for a long time, which exposed the object to further weathering and even to an unfortunate episode of robbery.[15] At the beginning of the 1990s, the head of the statue was stolen and buried, with the purpose of being sold on the black market. Fortunately, the local authorities could retrieve the piece, after which the head and body were once again reconnected.[16] The statue, afterwards, was moved to one of the internal spaces of the Grand-Duke's villa in Alberese, where it is still preserved today, as agreed with the local Soprintendenza.

FORTE DELLE SALINE: THE ARCHAEOLOGICAL CONTEXT

The statue was found at the site of Forte delle Saline, on the shore of the river Albegna, in the municipality of Orbetello (Tuscany) *(fig. 2)*. Already in the 1820s, this area was recognized as the *positio/statio* at the Albegna river mouth, as indicated by Roman itinerary sources.[17] After the discovery of the statue fragments in 1850 (see above), further excavations were carried out on occasion of the regularization of the river's shore between 1883 and 1884. These excavations revealed inscriptions, marble architectural fragments, sections of mosaics, and a small hoard of late Republican/early Imperial coins.[18] In the beginning of the twentieth century, further architectural remains, capitals, and columns were found *in situ*.[19] Some of the materials retrieved from the site of Forte delle Saline, eventually entered the collection of the nearby Archaeological Museum in Orbetello. As for sculptures, at the Museum in Orbetello there are preserved two fragments surely from the site at Forte delle Saline and dated to the Roman imperial age: a right leg leaning on a palm trunk and a statue base featuring a right foot and part of the tail of a snake.[20] The interpretation of this last fragment as part of the underlife size seated female statue found in 1850 at Forte delle Saline seems implausible. In the report by Migliarini it is clearly mentioned a missing left foot, while that preserved at the Museum in Orbetello is a right foot, most probably belonging to a male statue. In any case, the rich presence of sculptural fragments and archaeological remains at Forte delle Saline confirms the area as an important site in the Roman era.

Connected to the river Albegna, the Tirrenian sea, and the *via Aurelia*, Forte delle Saline was also an important site of production, and exportation. In the 1970s, D.P.S. Peacock recognized the area as an important amphora production center.[21] Archaeological survey campaigns were then carried out in the area just across the site of Forte delle Saline by the Università di Siena, under the direction of Daniele Manacorda.[22] These surveys brought to light many remains of amphoras Dressel 1 A, B, and C, and Dressel 2/4. Moreover, a furnace for the production of these amphoras was found, thereby confirming Peacock's suspicion that the area was an important amphora production center.[23] Since the beginning of the 2000s, the Dipartimento di Archeologia dell'Università di Bologna, under the direction of Daniele Vitali, has carried out several surveys, geophysical prospections and systematic excavations. The area for the production of amphoras proved to have been larger than expected, and connected to the flourishing commercial routes for the transportation of wine from the western Mediterranean to Gallia.[24]

The site of Forte delle Saline was systematically excavated between 1983 and 1989 by the Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, under the supervision of Giulio Ciampoltrini.[25] During these excavations, archaeologists uncovered a large multi-functional complex, frequented as early as the second-first century BC.[26] The identified structures included a *villa maritima*, connected with baths, production sites for amphoras (and possibly metal objects), and harbor facilities.[27] The site held an important strategic position, controlling the Albegna river mouth, the local salt flats, the artisanal ateliers, and the nearby *via Aurelia*.[28] Part of the complex served as a *mansio/positio* (a stopping place for travelers), hostel, and post station for travelers on the *via Aurelia*.[29]

The interest of the *gens* of the Domitii Ahenobarbi, whose land possessions are well attested in the area, have also been plausibly connected to the development of this site in the second half of the first century BC.[30] In the Augustan Age, the site of Forte delle Saline witnessed a new flour-

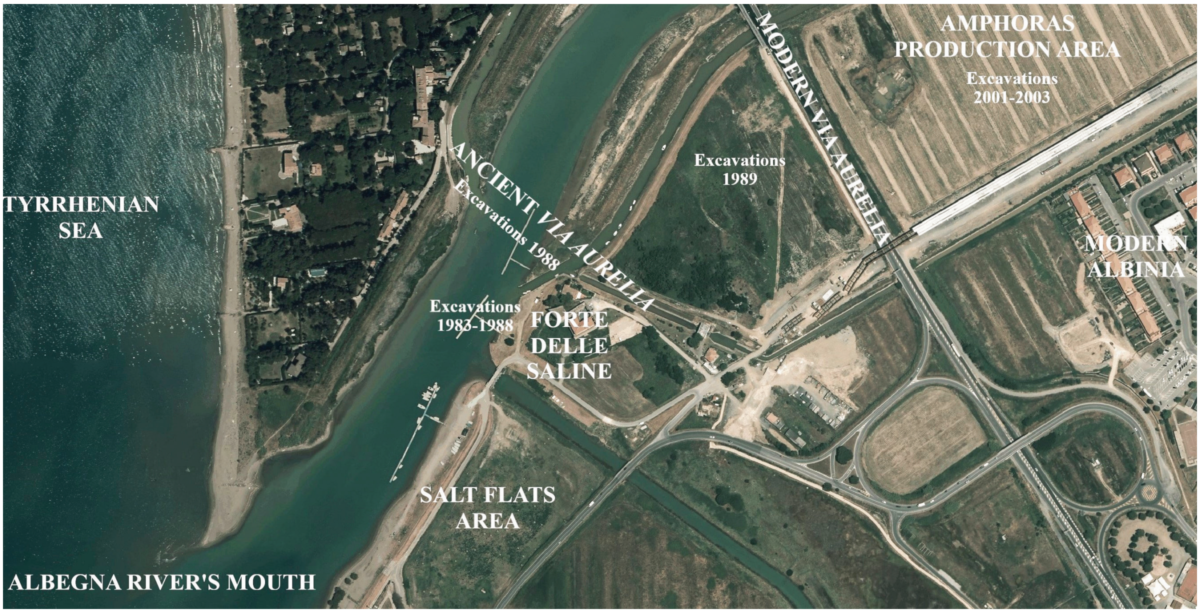


Fig. 2. Plan showing the excavations in the area of Forte delle Saline.

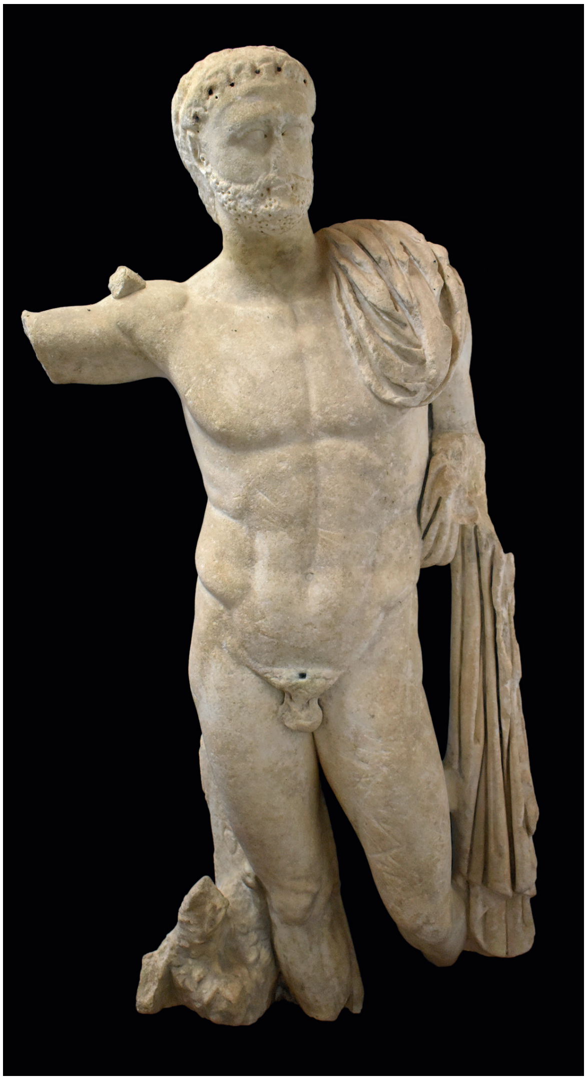


Fig. 3a. Statue of a Roman emperor from Forte delle Saline (front view).

ishing phase as attested by the construction of other villas in the region.[31] Possessions of the Domitii Ahenobarbi, including the site of Forte delle Saline, were probably annexed as imperial property during the reign of Nero (who was himself a member of the gens).[32] The presence of a structure dedicated to the hosting of travelers at this site must have been of great relevance for long. Both the *Itinerarium Maritimum* and the *Tabula Peutingeriana* refer to the site of Forte delle Saline as a *positio* and a *statio* respectively.[33]

The first traces of deterioration of the site are attested by the transformation of some spaces of the complex into dumps, dated to the end of the third/beginning of the fourth century AD.[34] Significant layers of abandonment and collapse are attested at the site in the sixth century AD.[35] The site, therefore, seems to have remained in use at least until the fifth century AD.[36] Even after that date, however, the site was not abandoned for good.[37] In the year 1469, the Republic of Siena erected a tower on top of the remains of the ancient *mansio*. Furthermore, in the mid-seventeen century, Philip II king of Spain allowed the construction of a fort around the tower to reinforce its value as a control post of the surrounding territory, especially to defend the coast line from attacks of the Saracens.[38]

STATE OF PRESERVATION

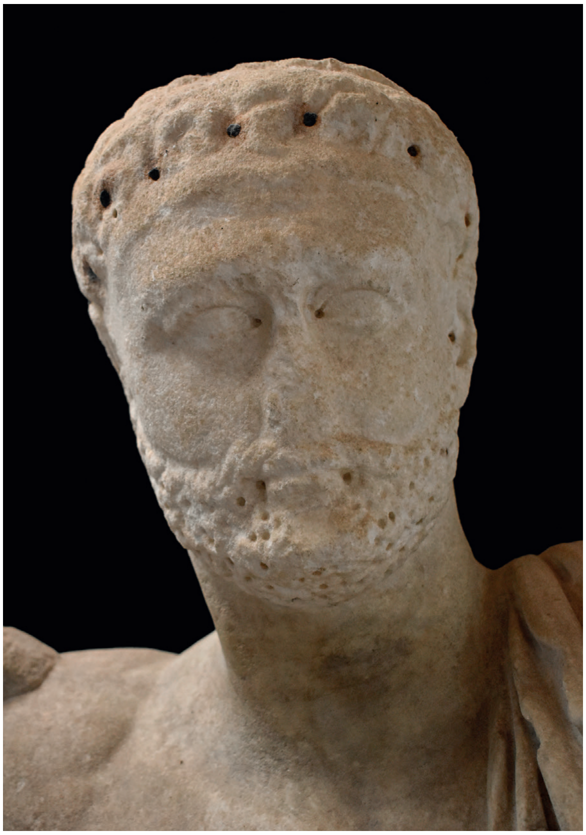
The nineteenth century account by Migliarini reports that the head was found disconnected from the body. Photographs from the 1980s, moreover, confirm the detachment of the two parts.[39] Still, what becomes clear from the photographic documentation is that the head matches the body. The continuation of the neck's muscles lines on both the two parts of the statue, undoubtedly, attest the head and the body as originally belonging together. As mentioned above, in the 1990s, the head and body were reconnected.[40] This restoration caused the loss of the original surface of the neck. Moreover, the head was reinstalled on its body with a much more pronounced torsion towards the left (*fig. 3a*).

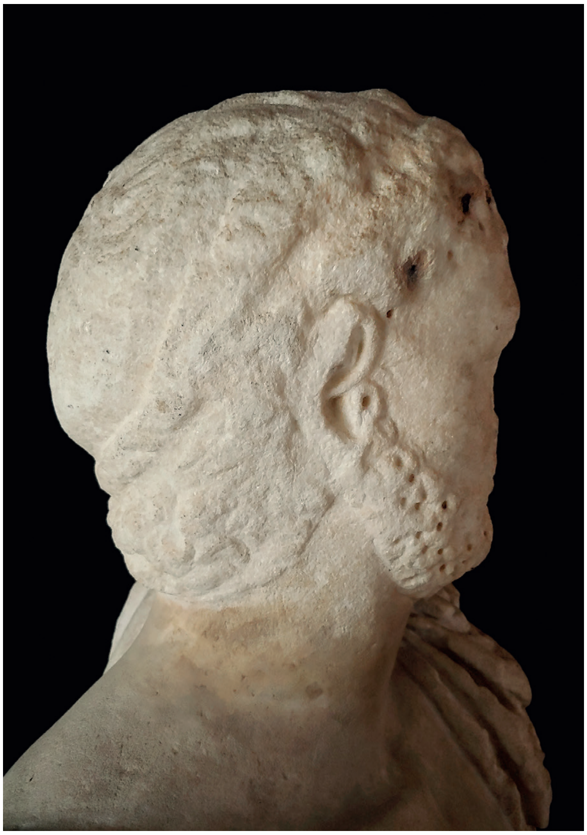
The statue is lacking the following components: the nose, the lower left arm, the lower right arm, large parts of the upper right arm, the lower legs, both feet, large parts of the head and wings of the eagle, and the base. Traces of bronze are visible in the holes that are drilled into the forehead as well as in a hole in the pubic area. The latter area was probably, at some point, covered by a fig leaf, inserted into the body with a dowel. The *paludamentum* is sharply cut off at the height of the left arm. Whereas the body is generally well-preserved, the portrait is severely weathered. Modern cuts are visible in the inner left thigh of the statue (*fig. 3e*).

DESCRIPTION (*figs. 3a-g*)

Measurements: H 1.78 m; portrait H 0.24 m (0.17 m from chin to hairline; 0.19 m from chin to second hairline), D 0.235 m, 0.03 m distance between the eyes. Literature: Ciampoltrini 1985; Fittschen 1993, 212, n. 9; Papini 2000, 151; Hallett 2015, 322, no. 168; Berressem 2018, 388-389, no. 65.

The statue is a slightly over-life size, nude, male figure. The figure rests on its right leg, causing the pelvis to slant towards the right hip. The





muscles of the torso, particularly the *recti abdominis* and the *abdominis externi*, are well-defined. Back and shoulder muscles are also well-articulated, with protruding buttocks and a deeply furrowed spine. The *linea alba* is smooth and clearly articulated. The figure carries a *paludamentum* over the left shoulder and left arm. It has its right arm raised and its left arm lowered. The remains of structural supports (struts) are visible at the figure's right shoulder and left leg (*fig. 3g*). An eagle with its wings spread, gazing upwards, is present at the right foot of the statue (*fig. 3f*). Behind the eagle a tree trunk is present.

The figure has a short, curly beard which first follows the lines of the jaw and then continues down under the chin. Traces of the use of a deep horizontal drill for the beard are visible. The surface of the eyes is smooth, indicating that the pupils were not drilled. The locks of hair on the forehead are rendered in a horizontal line. Above this first line of hair, a second line of short curling locks is visible. This second line has several round holes in it, some of them with remaining

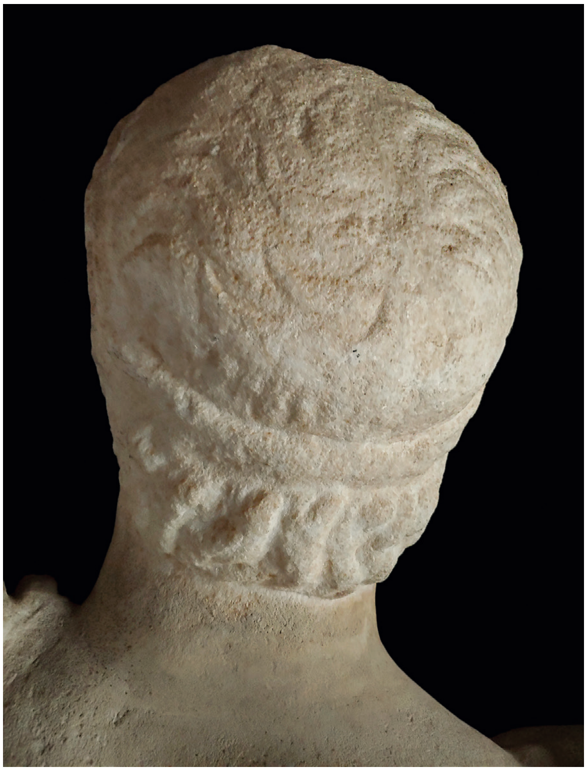


Fig. 3b. Portrait head (front view).
Fig. 3c. Portrait head (side view).
Fig. 3d. Portrait head (back view).

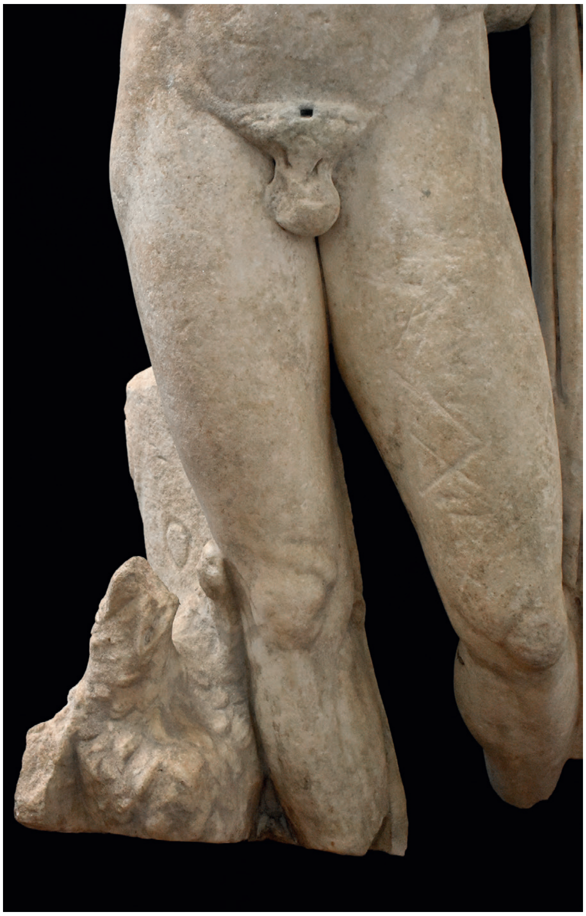


Fig. 3e. Detail of the inferior part of the statue.

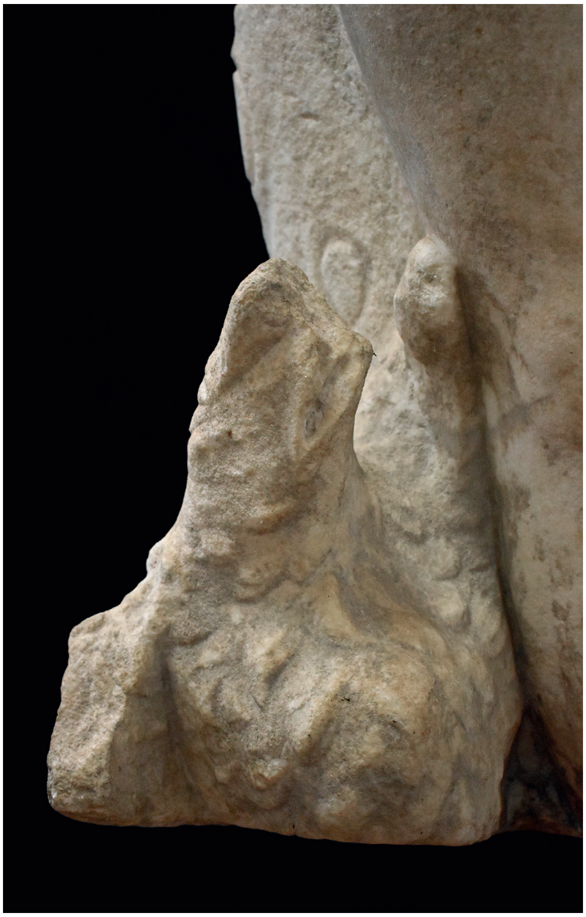


Fig. 3f. Detail of the eagle.

fragments of bronze inside, which probably originally belonged to a bronze radiate crown. Above this second line of hair, the remains of another crown or fillet are observable. This crown is tied with a band around the back of the head (*fig. 3c*). The hairs at the top of the head are combed towards the front and are individually rendered but not as protruding as the hairs in the back of the neck. A general disproportion between the back of the head and the front is recognizable. In the inner corners of the eyes, in the outer ends of the lips, and at the inner part of the ears, there are small, round holes (*tragi*) similar to those located in the beard (*fig. 3b*).

INTERPRETATION

Head

The style of the head is reminiscent of the portraiture of the emperors of the third century AD, the so-called 'soldier emperors' and the tetrarchs. Particularly, the indentation on the forehead of the portrait (*fig. 3b*), creating the impression of an almost horizontal line of hair, is a characteristic feature of this period. This particular arrangement of the hairdo was ultimately derived from the coiffure of the emperor Caracalla (r. 198-217 AD).[41] Unfortunately, the state of preservation of the head from Forte delle Saline and the lack of clearly defined portrait types for most of the emperors of the third century problematizes further identification. Based on its physiognomic features, Ciampoltrini has identified the portrait head as a likeness of the emperor Gallienus (r. 253-268 AD).[42] Particularly the holes in the beard, which are the result of the use of a drill, correspond to replicas of the Gallienus' Lagos type (*fig. 4*).[43] However, it is worth highlighting that this technique was already used by portrait artists in Antonine age to make sculpted coiffures and beards more lifelike. A fine example of a portrait of a second-century emperor that preserves similar channels in the beard is a portrait head of the emperor Hadrian (r. 117-138 AD) that was found during the excavations of the Caseggiato di Serapide in Ostia (*fig. 5*).[44] The deep drill channels in the beard of the statue of Forte delle Saline can therefore alternatively be linked to an earlier phase of the portrait. Furthermore, it is worth mentioning that in addition to Gallienus, many other emperors of the third century AD sported a full, curly beard, including Pupienus (r. 238 AD),[45] Claudius Gothicus (r. 268-270 AD),[46] Aurelian (r. 270-275 AD),[47] Carinus (r. 283-285 AD),[48] and Diocletian (r. 286-305 AD).[49]

The remnants of longer, wavy locks of hair above the ears (*fig. 3c*) and in the nape (*fig. 3d*) of the portrait head indeed seem to indicate that the portrait from Forte delle Saline has been re-worked from an earlier likeness. The forward combed, longer, wavy locks of hair are similar to the ones we find in the portraiture of the emperor Hadrian. The shape of the beard and the voluminous hairdo are additional similarities between the portrait head from Forte delle Saline and extant portraits of Hadrian. A strong reading of this evidence could indicate that the statue represented Hadrian in a first configuration. However, the state of preservation of the portrait head, including the beard and the hairdo, does not allow to match specific iconographic features with any of the official portrait types of Hadrian with certainty. The locks of hair in the back of the statue are, for example, sharply cut off at the nape, and the original hairline on the forehead of the portrait head seems to have been mostly carved away.

Body

The nude body of the statue can be stylistically dated to the second century AD. Particularly the modelling of the folds of the *paludamentum* are typical of the late first/early second century AD.[50] This confirms our assumption that the statue may originally have represented an emperor of the second century AD. With regard to the statuary format, our statue is a variation of the Diomedes scheme (Cumae-Munich). The general characteristics of this scheme have been laid out by Caterina Maderna.[51] The stance, lowered left arm, and the draping of the *paludamentum* over the left arm and shoulder are all characteristic features of the Diomedes Cumae-Munich scheme. However, the gesture of the raised right of our statue differs from other well-known replicas of this series. Together with ten other preserved that share this particular feature, the statue of Forte delle Saline is, therefore, part of a subgroup of the Diomedes Cumae-Munich scheme (UD/Group B).[52] A statue preserved in the Palazzo Braschi in Rome, restored with a portrait head of Antoninus Pius (r. 138-161 AD), and part of the same subgroup, provides a fine comparison to our statue.[53] The statue in question has the costume and pose of the statue of Forte delle Saline, with the exception of the *fibula* on the right shoulder (there are no remnants of a *fibula* on our statue). Perhaps the most illustrative example of a statue that follows the Diomedes Cumae-Munich scheme is a bronze statue of a third century emperor in the Metropolitan Museum of Art.[54] The positioning of the hands of this statue reveals that the emperor (possibly Trebonianus Gallus, r. 251-253 AD) would have held a spear or long scepter in his right hand and a sword in his left hand.[55] In some statues presenting the same scheme, parts of the sword are also still preserved.

Different from most statues that follow the Diomedes Cumae-Munich scheme is the fact that our statue preserves an eagle at its right foot (*fig. 3f*). A fine example of a statue of a Roman emperor of the third century AD with an eagle at

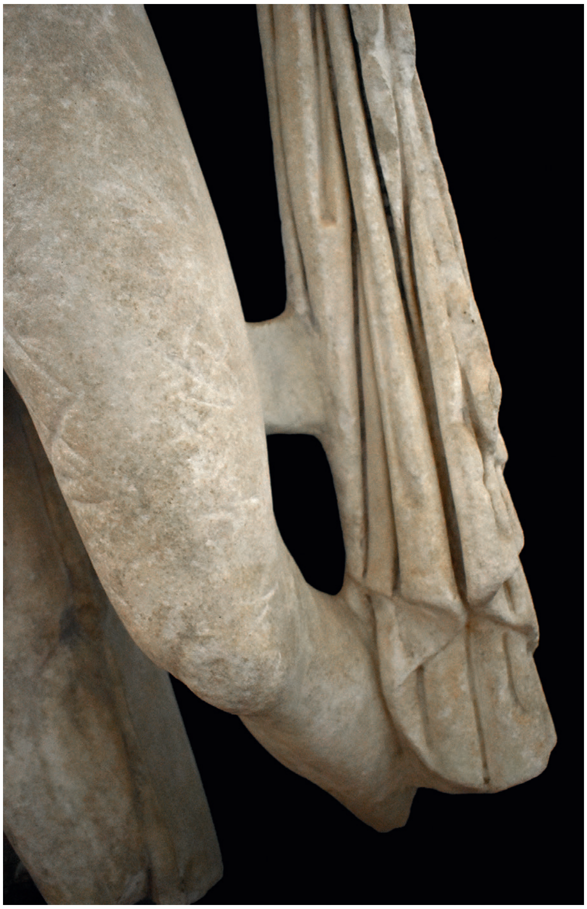


Fig. 3g. Detail of the support and the cloak.

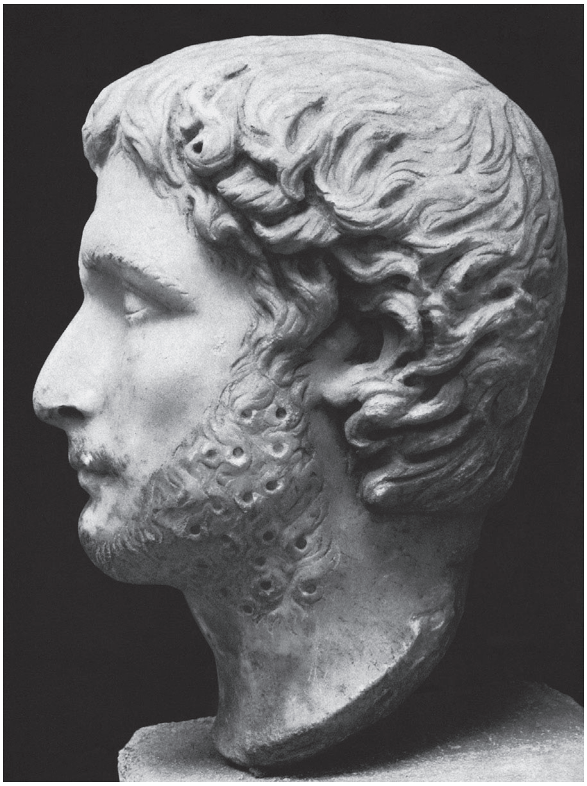


Fig. 4. *Portrait head of Gallienus in his Lagos type (Lagos, Museu Municipal Dr. Jose Formosinho, inv. 1418).*

its foot is preserved in the Archaeological Museum of Piraeus, though the emperor (Balbinus, r. 238 AD) is in this case presented wearing the hip mantle.[56] Another well-preserved example is the statue of the emperor Augustus (r. 27 BC-14 AD) from Herculaneum.[57]

Attributes

The presence of the remains of different types of headgear further supports the theory that the portrait has been reworked in antiquity. In a first configuration the emperor wore a wreath or fillet, tied around the back of the head. Although it is not possible to recognize specific types of leaves on the head, it is likely that the original headgear of the statue consisted of either a civic crown (*corona civica*, made of oak leaves) or a laurel crown (*corona laurea*, made of laurel leaves). These were the most common types of headgear used in statue dedications to the emperor.[58] Around the same time when a new horizontal line of hair was carved out of the forehead, holes were drilled into the former hairline. Traces of bronze in the holes indicate that these were once inserted with metal implants, most probably belonging to a type of metal crown, like a *corona radiata*. This crown would have largely covered the former hairline of the portrait. The *corona radiata* presented the emperor in the guise of a solar deity (e.g. Sol/Apollo). Although not a single portrait survives of the emperor wearing the radiate crown, we do know that these must have existed. As shown by Marianne Bergmann, some of the portraits of Roman emperors have similar drilling channels in them that may originally have held bronze spikes as if they were solar rays.[59] Especially during the third century, the emperor's numismatic portrait frequently represented him wearing the radiate crown. Interestingly, the only imperial portraits with traces of the radiate crown left, save those of Divus Augustus, are those of emperors of the third century AD.[60] In the specific configuration of our statue, the emperor is also partially portrayed in the guise of Jupiter. The qualities of multiple gods were thereby bestowed onto the emperor. The emperor is praised for having the radiate presence of Sol/Apollo, as well as for being all-powerful like Jupiter.[61]

As mentioned above, reports on the discovery of the statue indicate that the statue originally held an eagle-headed sword in its left hand, which has unfortunately not been preserved.[62]

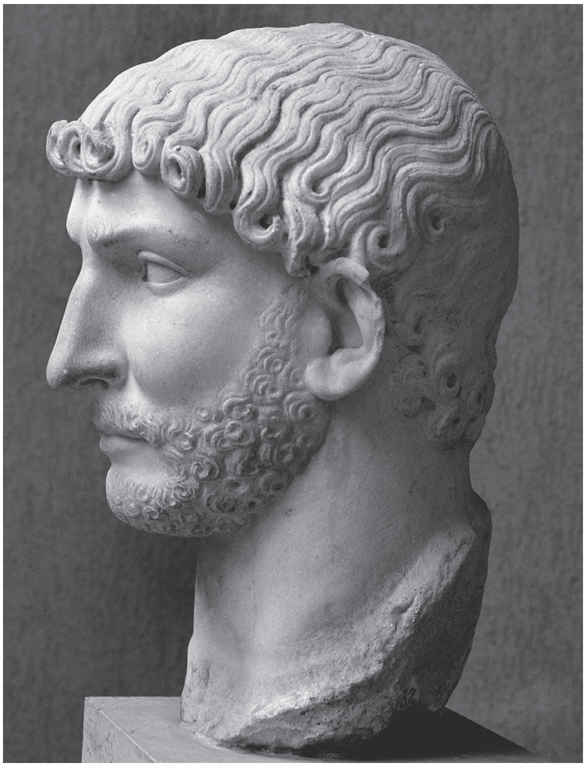


Fig. 5. Portrait head of Hadrian. Ostia, Museo Ostiense, inv. 32. Photo by N. Hannestad.

The presence of a sword in the left hand of the statue is also common in other statues that follow the scheme of Diomedes Cumae-Munich.[63] Other imperial statues holding the more specific eagle-headed sword include a cuirassed statue of the emperor Hadrian from Thasos, with a similar sword preserved in the left hand, and the famous column reliefs of the tetrarchs in Venice (though originally from an important tetrarchic residence such as Nicomedia or Thessaloniki).[64] Noteworthy in these examples is that the eagle-headed sword is combined with the military costume of the emperor, and not with the heroic costume as in the case of our statue. However, since the attributes of statues seldom survive, the combination of the eagle-headed sword with the heroic statue body may in fact have been more common than our evidence seems to indicate.

CONCLUSION

The identification of the statue is troubled by the overall state of preservation of the portrait head. Multiple hairlines suggest that portrait of the statue has been reworked from an earlier likeness. This theory seems to be supported by the stylistic dating of the body of the statue to the late first/early second century AD. In its current state, the statue represents an emperor of the third century AD. In a first configuration, the emperor (possibly Hadrian) wore a wreath or fillet, which was at a later stage covered by a radiate crown. The statue body adheres to the Diomedes Cumae-Munich scheme (UD/Group B), with the addition of an eagle, which linked the emperor to the supreme deity Jupiter. Furthermore, the statue originally held a sheathed, eagle-headed sword in its lowered left hand and a spear in its raised right hand.

Although the original display of the statue cannot be reconstructed with certainty, the successive archaeological investigations conducted in the area where the statue was found have helped to clarify its setting. The site of Forte delle Saline was conveniently located at the estuary of the Albegna river, nearby the local salt flats, and the *via Aurelia*. The complex of structures occupying the site included a *villa*, baths, artisanal ateliers, and an important meeting/stopping place (*positio*/*mansio*). The statue, therefore, was exhibited at a highly frequented and representative site, part of which held a public vocation. Travelers passing by the site could have been able to see the statue, and possibly even pay their respects to the imperial house. The longevity of the site (first century BC-fifth century AD) may partially explain why at some point the statue of the likeness of the portrayed Roman emperor was reworked, for in doing so, the administrators could renew their allegiance to the ruling imperial dynasty.

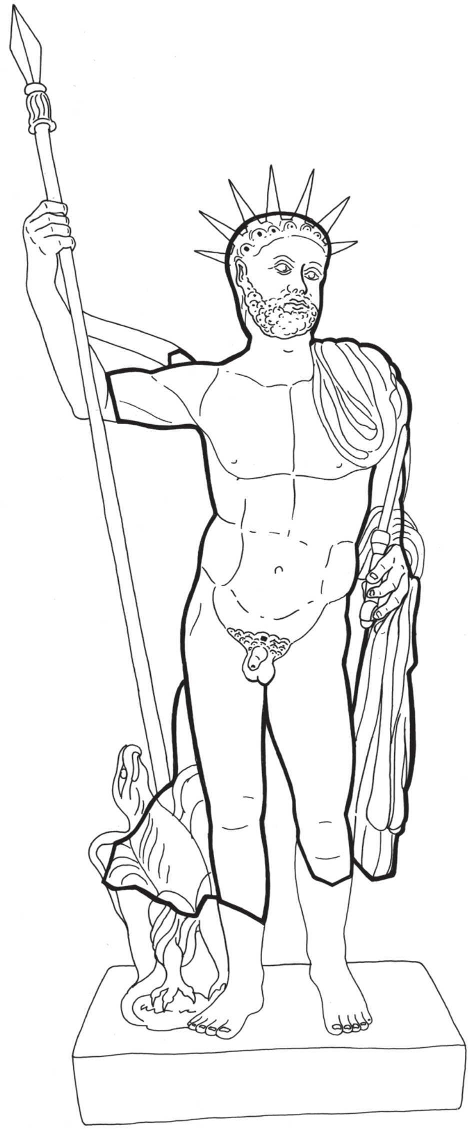


Fig. 6. Reconstruction drawing of the statue (drawing by R.P. Reijnen).

Being one of the last nude statues of a Roman emperor that has withstood the test of time, the statue presented here is truly a remarkable piece. In many ways it is indicative for larger phenomena in late antiquity, particularly when it comes to the reworking of the statue and the type of headgear.[65] At the same time, it is exceptional in the sense that it combines several iconographic features that seldom appear in the same statue: the eagle, the radiate crown, and the eagle-headed sword.

Notes

[1] De Witt 1851, 37.

[2] On Arcangelo Michele Migliarini, see Nieri Calamari 1931, 409-410. Cf. Auf der Heyde 2003, 263-303.

[3] Partially reported in the publication by Ciampoltrini (1985, 43-44), the report by Migliarini is today preserved in the archives of the Galleria degli Uffizi. See Migliarini 1851; 1852.

[4] "[La testa della statua] giaceva supina da molti anni, e conserva tutt'ora le tracce del vomere, passato sopra di essa in vari sensi, benchè queste traccie non siano la parte maggiore de' suoi guasti", see Migliarini 1851. Cf. Ciampoltrini 1985, 43.

[5] See Migliarini 1851. Cf. Ciampoltrini 1985, 43-44, with references.

[6] See Migliarini 1851. Cf. Ciampoltrini 1985, 44.

[7] Already in the 1980s, Ciampoltrini attempted to verify the location of these pieces, unfortunately without success. See Ciampoltrini 1985, 46, n. 3.

[8] De Witt 1851, 37; Migliarini 1851. Cf. Ciampoltrini 1985, 43.

[9] De Witt 1851, 37.

[10] Migliarini 1851. Cf. Ciampoltrini 1985, 43.

[11] "Il Pellerano nel decorso ottobre venne alla Galleria e presentò la mano che impugna la spada di quella stessa statua che egli presumibilmente sottrasse per costatare in lui il vero rinvenitore", see Migliarini 1852. Cf. Ciampoltrini 1985, 46, n. 5.

[12] Migliarini 1852. Cf. Ciampoltrini 1985, 44.

[13] Supra note 12.

[14] No left hands of a male statue holding a sword are attested in the collection of the Galleria degli Uffizi. A previous attempt to identify the object by Ciampoltrini was also unsuccessful. See Ciampoltrini 1985, 46, n. 5.

[15] We would like to thank Dr. Giulio Ciampoltrini and Dr. Gabriella Poggesi for having shared with us this information (personal communication, February-November 2020).

[16] The restorations in the 1990s were coordinated by Dr. Gabriella Poggesi (personal communication, February 2020).

[17] Ciampoltrini 1997, 253, with references.

[18] Ademollo 1885, 307, 317-319. Cf. Ciampoltrini 1997, 255-256.

[19] Ciampoltrini 1997, 256, with references.

[20] Orbetello, Museo Archeologico Civico d'Orbetello, inv. 5-6. We would like to thank Dr. Simona Pozzi for having shared with us this information (personal communication, November 2020).

[21] Peacock 1977.

[22] Manacorda 1980; 1981.

[23] Manacorda 1980, 174-175; Manacorda 1981, 16-22; Ciampoltrini 1997, 253-256, with references.

[24] Vitali/Laubenheimer 2004; Vitali/Laubenheimer/Benquet 2012, with references.

[25] For the archaeological excavations at the site, see Ciampoltrini 1984; 1997; 2000.

[26] Ciampoltrini 1997, 288-292.

[27] Ciampoltrini 1997, 290.

[28] Ciampoltrini 1997, 288.

[29] In particular, the central building of the complex connected with the harbour facilities, has been recognized as a hosting space. Ciampoltrini 1997, 290.

[30] Ciampoltrini 1985, 45; 1997, 291. In his second report, Migliarini even refers to the male, over-life size statue as a likeness of "Domizio Ernobaldo", see Migliarini 1852.

[31] Ciampoltrini 1997, 291-292.

[32] Manacorda 1980, 178; 1985, 46.

[33] Supra note 17.

[34] Ciampoltrini 1985, 46; 1997, 283.

[35] Ciampoltrini 1985, 46; 1997, 265-267, 283.

[36] Ciampoltrini 1985, 46; 1997, 283.

[37] Ciampoltrini 1997, 292.

[38] Maioli 2000.

[39] Ciampoltrini 1985, 43-45.

[40] Supra note 16.

[41] Particularly copies of the emperor second sole ruler type (Tivoli), on which, see Wiggers/Wegner 1971, 25-28; Leitmeir 2013, 470-471.

[42] Ciampoltrini 1985, 45.

[43] Fittschen 1993, 212, Taf. 27c, 29a-b, 35a-b.

[44] Ostia, Museo Ostiense, inv. 32, see Evers 1994, 141-142 (no. 78), Ill. 14, here: Fig. 6. Another fine example is a portrait head of Commodus in his Mantua-Vatikan type, now preserved in the Vatican Museum: Rome, Musei Vaticani, Galleria Chiaramonti, inv. 1613, see Wegner 1980, 92, Taf. 7.2.

[45] E.g. Hannover, private collection, see Mlasowsky 2001, 235-245, no. 14, Taf. XIV 2-5.

[46] E.g. Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1915.24, see Bergmann 1977, 105-107, Taf. 32.

[47] E.g. Brescia, Museo della città, inv. MR 352, see Bergmann 1977, 113-116, Taf. 33.

[48] E.g. Rome, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, inv. 850, see Fittschen/Zanker 1985, no. 117, Taf. 145, 146.

[49] E.g. Istanbul, Archaeological Museum, inv. 4864, see Heijnen/Betjes 2018, 73-75, Fig. 1.

[50] We would like to thank Prof. Eric Moormann and Dr. Valentina di Napoli for this suggestion.

[51] Maderna 1988.

[52] Maderna 1988, 79-80, 215-222; Papini 2000, 147-150.

[53] Rome, Palazzo Braschi (no inv.), see Papini 2000, 131-157, Figs. 73-76.

[54] New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 05.30, see Zanker 2016, 94-97, no. 30 (incl. figures).

[55] Zanker 2016, 94.

[56] Piraeus, Archaeological Museum, inv. 278, see Steinhauer 1998, 91, 93 (incl. figure).

[57] Naples, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 5595, see Boschung 1993, 114-115, no. 15, Taf. 27.

[58] 42 percent of the extant portraits of Roman emperors that preserve traces of headgear were decorated with a *corona civica*, and 28 percent with a laureate crown (*corona laurea, triumphalis, etrusca*). Numbers are derived from Sam Heijnen's forthcoming PhD thesis on the subject of Roman imperial portraiture. See, Heijnen forthcoming.

[59] Bergmann 1998, 111, 122, 242, 248-252, 279, 281.

[60] Pre-Constantinian imperial portraits with traces of the radiate crown:
Constanța, Archaeological Museum (Severus Alexander), see Bergmann 1998, 122, 281, Taf. 55.2.
Florence, Palazzo Medici Riccardi, Courtyard (Gordian III), see Bergmann 1998, 122, 279, Taf. 55.1.
Alberese, Villa granducale di Alberese = this portrait.
Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 3388 (Gallienus), see Bergmann 1998, 122, 281, Taf. 55.3.

[61] Hallett 2005 and others have convincingly shown that the Roman emperor could, certainly from the time of Claudius onwards, be honored in the costume of Jupiter during his lifetime. Cf. Mols/Moormann 2016.

[62] For a comparison, see Ağlasun, inv. no. SA02LA178 (in storage), «http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/67578», accessed 11 February, 2020.

[63] Maderna 1988, 62.

[64] The pommel in the shape of an eagle in imperial statuary: Statue of Hadrian from Thasos. Thasos, Archaeological Museum, inv. 2346, see Vermeule 1968, 254, 259, Fig. 139. Tetrarchic group in Venice. Venice, St. Marco Basilica. Bibliography on the Venice group is vast. See esp. Laubscher 1999.

Marble fragment of tetrarchic statue group. Istanbul Archaeological Museum, inv. 1094, see «http://laststatues.classics.ox.ac.uk/database/discussion.php?id=828», accessed 11 February 2020.

Possibly a cuirassed statue of Antoninus Pius from Aphrodisias. Aphrodisias, Aphrodisias-Museum, inv. 80-25, see Smith 2006, 126.

On eagle-headed swords, see Barnett 1983, 69-73; Fischer 2014, 161-162.

[65] On the prominence of the radiate crown in the third century, see Stout 1994, 82; Bergmann 1998, 267-290. On the re-working of portraits in late antiquity, see esp. Prusac 2011.

BIBLIOGRAPHY

Ademollo, A. 1885, Scavi nella provincia di Grosseto, *Arte e Storia* 4, 41-42, 306-307, 317-319.

Auf der Heyde, A. 2003, Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865): formazione artistica, divagazioni critiche e rapporti con il collezionismo di un antiquario ottocentesco, *AnnPisa* 4, 8, 1-2, 263-303.

Barnett, R.D. 1983, From Ivriz to Constantinople. A study in bird-headed swords, in R.M. Boehmer/H. Hauptmann (eds.), *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens. Festschrift für Kurt Bittel*, Mainz, 59-74.

Bergmann, M. 1977, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Christus* (Antiquitas 18), Bonn.

Bergmann, M. 1998, *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz.

Berressem, B.N. 2018, *Die Repräsentation der Soldatenkaiser: Studien zur kaiserlichen Selbstdarstellung im 3. Jh. n. Chr.* (Philippika 122), Wiesbaden.

Boschung, D. 1993, *Die Bildnisse des Augustus* (Das römische Herrscherbild 1.2), Berlin.

Ciampoltrini, G. 1984, Un insediamento tardo-repubblicano ad Albinia (Orbetello, Grosseto), *Rassegna di Archeologia* 4, 149-180.

Ciampoltrini, G. 1985, Una statua ritratto d'età imperiale dalla Foce dell'Albegna, *Prospettiva* 43, 43-47.

Ciampoltrini, G. 1997, Albinia, Fluvius Habet Positionem. Scavi 1983-1988 nell'approdo alla foce dell'Albegna (Orbetello, GR), *Rassegna di Archeologia* 14, 253-295.

Ciampoltrini, G. 2000, Prima della torre: Albinia positio. Un approdo fluviale d'età romana, in N. Maioli (ed.), *Forte delle Saline. Storia e restauro di un forte*, Siena, 71-75.

De Witt, R. 1851, Scavi di Orbetello, *BdI*, 37-38.

Evers, C. 1994, *Les portraits d'Hadrien: Typologie et ateliers*, Brussels.

Fischer, T. 2014, *Army of the Roman Emperors*, Oxford.

Fittschen, K. 1993, Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu: zum Problem der Bildnistypologie, *MM* 34, 210-227.

Fittschen, K./P. Zanker 1985, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* I. *Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz.

Hallett, C.H. 2005, *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300* (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford.

Heijnen, S. forthcoming, *Portraying Change: The Representation of Roman Emperors in Freestanding Sculpture (ca. 50 BC - ca. 400 AD)*, PhD Dissertation, Radboud Universiteit Nijmegen 2021.

Heijnen, S./S. Betjes 2018, Diocletianus en de tetrarchie in beelden en munten, in O. Hekster/C. Jansen, *Diocletianus: Tussen eenheid en versnippering*, Nijmegen, 71-91.

Laubscher, H.P. 1999, Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyr, *JdI* 114, 207-251.

Leitmeir, F. 2013, Between Tradition and Innovation – The Visual Representation of Severan Emperors, in E.C. De Sena (ed.), *The Roman Empire during the Severan Dynasty: Case Studies in History, Art, Architecture, Economy and Literature* (AJA, New Series 6-8), Piscataway, 465-492.

Maderna, C. 1988, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen: Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt* (Archäologie und Geschichte 1), Heidelberg.

Maioli, N. 2000, *Il Forte delle Saline storia e restauro di un forte*, Siena.

Manacorda, D. 1980, 'L'ager cosanus' tra tarda Repubblica e Impero: forme di produzione e assetto della proprietà, *MemAmAc* 36, 173-184.

Manacorda, D. 1981, Produzione agricola, produzione ceramica e proprietari nell'ager Cosanus nel I secolo a.C., in D. Manacorda, *Società romana e produzione schiavistica* II. *Merci, mercato e scambi nel Mediterraneo*, Roma/Bari, 263-273.

Migliarini, A.M. 1851, Statua in marmo rinvenuta nell'alveo del fiume Albenga, *Archivio della Galleria degli Uffizi di Firenze*, n. 26.

Migliarini, A.M. 1852, Pellerano Francesco inventore della Statua di Domizio Ernobaldo rinvenuta nell'alveo del fiume Albenga. Ricompensa del medesimo accordata, *Archivio della Galleria degli Uffizi di Firenze*, n. 66.

Mlasowsky, A. 2001, *Imago imperatoris: Römische Kaiserbildnisse einer norddeutschen Sammlung*, Munich.

Mols, S.T.A.M./E.M. Moormann 2016, From Phidias to Constantine: The Portrait Historié in Classical Antiquity, in V. Manuth/R.V. Leeuwen/J. Koldeweij (eds.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present* (Nijmegen Art Historical Studies 22), Turnhout, 19-65.

Nieri Calamari, N. 1931, Arcangelo Michele Migliarini, 1779-1865, etruscologo ed egittologo, *Atti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei* 6, 3, 6, 401-542.

Papini, M. 2000, *Palazzo Braschi: La collezione di sculture antiche* (BCom Suppl. 7), Rome.

Peacock, D.P.S. 1977, Recent Discoveries of Roman Amphora Kilns in Italy, *AntJ* 57.2, 262-269.

Prusac, M. 2011, *From Face to Face: Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts* (Monumenta Graeca et Romana 18), Leiden/Boston.

Smith, R.R.R. 2006, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias* (Aphrodisias 2), Mainz.

Steinhauer, G. 1998, *The Monuments and the Archaeological Museum of Piraeus*, Koropi.

Stout, A.M. 1994, Jewelry as a symbol of status in the Roman Empire, in J.L. Sebaste/L. Bonfante, *The World of Roman Costume*, Madison, 77-100.

Vermeule, C.C. 1968, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge MA.

Vitali, D./F. Laubenheimer 2004, Albinia-Torre Saline (prov. di Grosseto): il complesso produttivo con fornaci (II-I sec. A.C./I sec. D.C.), *MEFRA* 116, 591-604.

Vitali, D./F. Laubenheimer/L. Benquet 2012, La produzione e il commercio del vino nell'Etruria romana: le fornaci ci Albinia, Orbetello (Grosseto), in A. Ciacci/P. Rendini/A. Zifferero (eds.), *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio, Dalle tecniche dell'indagine archeologica alle prospettive della biologia molecolare*, Florence, 427-436.

Wegner, M. 1980, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus 2, *Boreas* 3, 12-116,

Wiggers, H.B./M. Wegner 1971, *Caracalla bis Balbinus* (Das römische Herrscherbild 3.1), Berlin.

Zanker, P. 2016, *Roman Portraits: Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, New Haven/London.

IMAGE CREDIT LINES

Fig. 1-2, 3a-g. Authors' photos.

Fig. 4. Lagos, Museu Municipal Dr. Jose Formosinho, inv. 1418. Photo courtesy RU Nijmegen, Centrum voor Kunsthistorische Documentatie.

Fig. 5. Ostia, Museo Ostiense, inv. 32. Link: arachne.dainst.org/entity/5680996. Photo by N. Hannestad.

Fig. 6. R.P. Reijnen, RU Nijmegen.

SAM HEIJNEN
RADBOUD UNIVERSITY
RADBOUD INSTITUTE FOR CULTURE & HISTORY
s.heijnen@let.ru.nl

KETTY IANNANTUONO
RADBOUD UNIVERSITY
RADBOUD INSTITUTE FOR CULTURE & HISTORY
k.iannantuono@let.ru.nl

BABESCH 96 (2020), 151-176. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289465

Sexy salvific epiphanies
Gods, their sleeping lovers, and Roman viewers in house and tomb

John R. Clarke, Jaimie Gunderson

Abstract

Between the first and fourth centuries CE, the motif of deities approaching sleeping mortals features heavily in visual representations. Prominent among these are Dionysus Approaching Ariadne, Selene Visiting Endymion, and Mars Approaching Rhea Silvia. The mortal typically appears with an arm crooked over the head, a gesture signaling erotic readiness. In Pompeian houses, interpretation of this scene depends on conventions of picture-explanation, or ekphrasis. On sarcophagi, meaning shifts to the mortal as a representation of the deceased. In translation to an early Christian context, meaning shifts again. Endymion, rendered as Jonah, reflects a love relationship between the deceased and Christ.

Introduction

This paper investigates how patrons and artists employed three visual compositions, *Dionysus Approaching Ariadne*, *Selene Visiting Endymion*, and *Mars Approaching Rhea Silvia*, in different contexts over the course of four centuries to express changing conceptions of the individual, the gods, and salvation. The three depictions considered here are exceptional. They belong among the very few visual representations of deities directly appearing to mortals. Whereas most mythological depictions of the gods interacting with mortals put the god or goddess off stage, suggesting the god's presence by showing the effects of his or her power, these three representations not only show the deity but also underscore his or her sexual passion for the sleeping mortal. Perhaps because they expressed love between a deity and a mortal in such an explicit way, these images have a long life in Roman visual culture.

In well-preserved houses at Pompeii, these three epiphanic representations appear alongside other mythological narrative pictures and partake in the narrative strategies of picture-talk, or *ekphrasis*. The second context for these representations is that of tombs containing sarcophagi, where the protagonists in these myths sometimes show portrait features. The third representation is confined to a single figure excerpted from pagan sarcophagi, that of the sleeping mortal Endymion; he becomes Jonah on Christian sarcophagi. The circumstances of viewing Jonah sarcophagi seem to be similar to those surrounding the viewing of pagan sarcophagi, yet given that the stress is on erotic attraction, we must question whether that erotic charge still prevails, and what that could mean for a Christian viewer.

Of central importance to our project is the interpretation of the emotional state represented by the images of Ariadne, Endymion, Rhea Silvia, and Jonah. In all the representations, these mortals appear to be simply sleeping. But some eighty percent of them support their torsos with one arm while crooking the other arm over their heads. This crooked arm gesture has a long history in Greek and Roman art, discussed below. This study expands the exploration of the erotic import of this motif to understand how it enriches and modifies the meaning of epiphany from the first through the fourth centuries.

This article is iconological in scope and purpose. It seeks to uncover the cultural and social meanings of these visual representations over time.[1] Several hermeneutics aid our investigation: questioning the erotic import of gesture and composition; reconstructing viewing scenarios in the context of house and tomb; and questioning the meanings of portraits spliced onto divine or mythological bodies.

Looking, with Dionysus, at the sleeping Ariadne

We can build a plausible context for the circumstances of viewing center pictures in Roman houses of the first century CE from a group of houses at Pompeii. We take as a prime exemplar two well-preserved entertainment spaces in the House of the Vettii (VI 15, 1; n and p on the plan, *fig. 1*); each room boasts three center pictures.

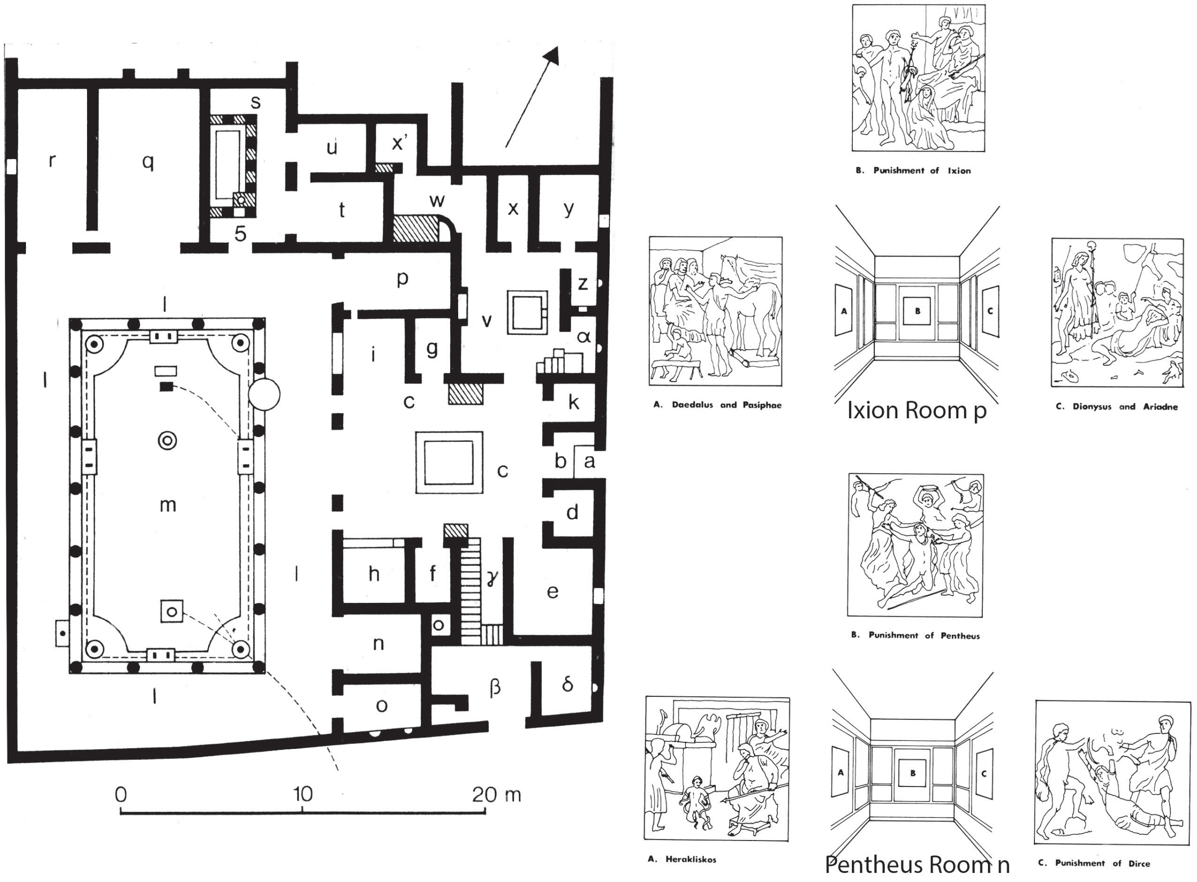


Fig. 1. Pompeii, House of the Vettii (VI, 15, 1), plan with drawings of paintings in oeci n and p (drawing J.R. Clarke).

Some scholars have proposed that the six pictures, together, express an iconographically-unified program, that is, they were chosen by the patron to encourage viewers to see thematic relationships among them. Analysis of their seemingly interconnected meanings has shed light on the ancient practice of ekphrasis, or picture-explanation.[2]

Scholars have called oecus n the Theban room because each of the three pictures takes place in Thebes. An important point for our investigation is that in none of these pictures does the god responsible for the events depicted appear. The principal picture, on the rear wall, shows the death of Pentheus, king of Thebes; he is being torn apart by maenads, his mother Agave included. His sin, rejection of Dionysus, brings this terrible death upon him.[3] On the left wall we see the baby Hercules strangling the serpents sent by jealous Juno to kill him. Jupiter conceived Hercules by Alcmene, wife of Amphitryon. In this picture an eagle perched on an altar is the only hint of Jupiter's presence.[4] Some believe that the panel in the House of the Vettii reproduces a famous work by the fifth-century Greek painter Zeuxis.[5] Opposite this picture we see the punishment of Dirce, who enslaved the mother of the future founders of Thebes, Zethus and Amphion. The offended god is their father Jupiter himself, but he is nowhere to be seen.

Given the deep back stories that culminate in the dramatic moments depicted, the paintings in this room would have provided ample subject matter for someone called upon to show off his or her knowledge of mythology.[6] Oecus p is often called the Ixion room, because the principal picture on the wall opposite the entry shows *The Punishment of Ixion.* Although Ixion has sinned against Jupiter by lusting after Juno, the offended god, once more, is absent: Vulcan carries out the punishment. In the first of two paintings that take place in Crete, that of *Daedalus Showing the Wooden Cow to Pasiphae*, the offended god, Neptune, is also absent. It is only in its pendant on the opposite wall, that – among all six paintings – we first see a god as protagonist. It shows Dionysus discovering the sleeping Ariadne (*fig. 2*).

What might have been the meaning of this picture for Roman viewers in the context of this space for dining and picture talk? Notice that this representation, unlike the other five, invites a viewer to look at a god directly. In this regard, it is truly an image of epiphany, showing a viewer what the god looks like as he takes human form. Put another way, it is the only painting in the two entertainment spaces that presents the body of the god for diners to contemplate. In the other five paintings the acting god is literally off-stage, his power, or *vis,* communicated entirely through representation of the *effects* of his dealings with mortals.[7]

Dionysus's epiphany, in contrast to the terrible effects of his *vis* in the scene of the maenads attacking Pentheus, is entirely benevolent; indeed, his appearance signals the end of Ariadne's suffering. Yet she cannot see her soon-to-be savior because she is asleep. This fact gives someone viewing this picture an unusual advantage in comparison with images – like the other five that we have considered – where the god is off-stage. Not only does a viewer get to witness a salvific miracle; he or she gets to see the god himself falling in love with Ariadne. By depicting the god, his gaze, and the object of his gaze, the viewer gains an intimacy with both deity and mortal. Dionysus has eyes only for Ariadne, and if Ariadne sees Dionysus, it is only in her dreams. It seems that the artist is presenting the scene as an epiphany for the viewer rather than for Ariadne.

Details of the composition corroborate this reading. Dionysus approaches Ariadne from the left. His marvelous retinue accompanies him, adding their appearances to that of Dionysus to magnify the wonder of his epiphany. Pan, looking up from his position in the middle of the painting, lifts Ariadne's cloak to reveal her beauty to Dionysus. Ariadne, asleep on the skin of a panther or tiger that is covered with a light green cloth, leans her upper body on a white cushion with red and yellow stripes. The artist has chosen the variation of Ariadne's pose that shows her from behind, as she rests her head on her right upper arm.[8]

Ariadne crooks her left arm over her head, a gesture that a Roman viewer in the first century CE would have most likely understood as one of sexual readiness. It is a gesture with a long history, employed for the standing figure of Apollo Lykeios to signify his exhaustion after fighting the Python.[9] Later artists employ it to signify drunken exhaustion in images of Dionysus,[10] or troubled sleep in the Barberini Faun. The sexual overtones of this gesture begin to become explicit in the Hellenistic period, around the time that the type of the Barberini Faun appears.[11] Although J.J. Pollitt interprets his gesture as signifying troubled sleep, the artist has also made his sexual readiness apparent in his pose; after all, the faun is also a fabled hypersexual creature. In his discussion of the gesture on Endymion sarcophagi, Hellmut Sichtermann points out its sexual meaning in representations of both Endymion and Ariadne: he posits that it represents an 'opening up' to love.[12] Further research connects this gesture with images of mortals making love, underscoring its erotic meaning.

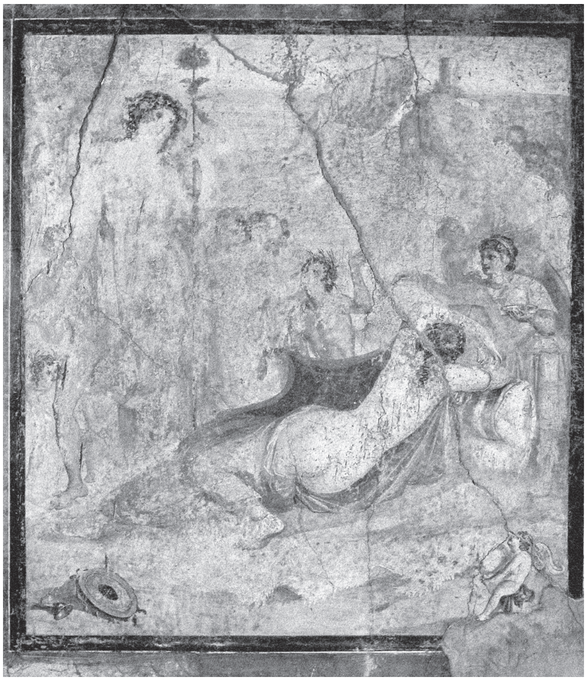


Fig. 2. House of the Vettii, Ixion Room, oecus p, south wall, Dionysus Discovering Ariadne on Naxos (photo M. Larvey).

In the first century BCE the crooked-arm gesture begins explicitly to signify sexual readiness.[13] It continues to express this meaning in so-called erotic art through the end of the second century CE. An early example appears on one of the silver cups from the House of the Menander at Pompeii portraying a couple on a bed identified as Mars and Venus (*fig. 3*).[14] The man reclines on cushions, supporting his torso with his left arm while raising his right arm quite deliberately over his head. This arm calls attention to his head and especially his gaze, intently surveying the woman's back. A close contemporary parallel from wall painting is the erotic pinax from the Villa under the Farnesina, where a male-female couple sit on a richly-covered bed. In this image it is the woman who crooks her right arm over her head as she kisses her lover in the preliminaries to sexual intercourse.[15]

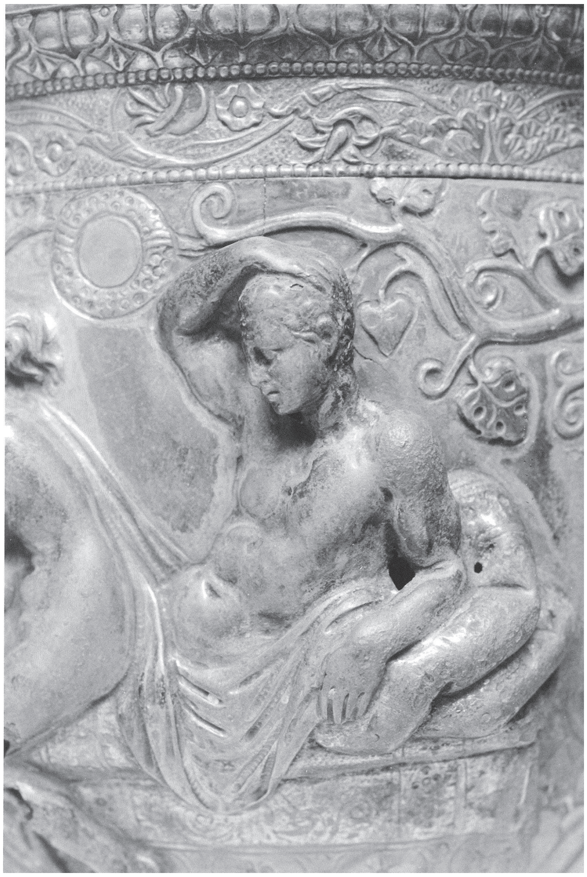


Fig. 3. Reclining man and his female partner, detail of silver cup no. 6 from Pompeii, House of the Menander (I, 10, 4), Museo Archeologico Nazionale, Naples (photo M. Larvey).

From this point forward, the crooked-arm gesture becomes a shorthand for the readiness of an individual for sexual intercourse. We have ample evidence for this meaning in paintings preserved at Pompeii, where we have a range of quality and context, from refined paintings that took pride of place in entertainment spaces to the rude rooms of Pompeii's Lupanar. It is a powerful gesture, not only in the context of Pompeian wall painting but in all the visual arts. It is a gesture adopted by both males and females in scenes of lovemaking that signals the individual's readiness for sex.[16]

What of the fact that Ariadne, unlike the protagonists in these images of the joys of sexual intercourse between human couples, is asleep?[17] So too are Endymion and Rhea Silvia. What is particularly important for our investigation is that even though artists represent the individual mythological mortal as sleeping, the majority of the representations employ the same crooked-arm gesture that we find in non-mythological images of sexual intercourse. Furthermore, given the story-lines of each epiphany, it seems clear that this gesture does not mean simply sleep. The combination of the reclining beautiful body on display with the crooked-arm gesture drives the point home. The viewer is witnessing a deity's sexual attraction for a mortal.[18] That attraction will lead the mortal to experience divine love; the eventual sexual union of the couple will bring the mortal eternal life.

Returning to the painting in House of the Vettii, we note that Dionysus's body language is the opposite of Ariadne's. Largest of all the figures, as befits a god, he dominates the left-hand third of the picture. He stands nearly erect, mirroring the perfectly vertical position of his thyrsus. His figure, represented in three-quarters view, constitutes the vertical element of a right-angle triangle whose base is formed by drapery beneath Ariadne's curvaceous body. Although the figure of Dionysus has suffered much damage, the artist portrayed his rapt attention precisely by having him stand so erect, with his principal gesture his outstretched right arm, the fingers just grazing the picture frame. A slight S-curve enlivens Dionysus' body, so that his right shoulder is higher than his left, and his head inclines to his left.

What completes this triangle – its hypotenuse, if you will – is the line of Dionysus' gaze. A viewer understands that he is looking at Ariadne's face, torso, and genitals, although the artist has represented only her back and shapely derriere for us to see. Some scholars have attempted to read this image in terms of the Male Gaze – a term first coined by Laura Mulvey in her famous essay on narrative cinema.[19] In this framework, Dionysus'gaze, emphatically directed toward the woman who will become his lover and consort, constitutes sadistic voyeurism, defined by Mulvey as a gaze expressing the voyeur's will to make something happen to demystify Ariadne's mystery. In contrast, a person viewing the painting – from outside the action, as it were – is exercising a fetishistic scopophilia, that is, a gaze that turns Ariadne into an object that is pleasurable and fascinating in itself.[20] As attractive as this approach might be, it is not only anachronistic; it also misses an important dimension. Might not a Roman viewer prefer to fix his or her gaze on the god?

Imagining the subjective responses of viewers to this picture uncovers a wide range of possibilities. Since Dionysus's appearance made a miracle happen for a mortal woman, so might it do for an appropriately devout viewer. Ariadne could be the stand-in for the devotee of Dionysus. A woman or a man imagines her- or himself beautiful, naked, and asleep, abandoned by all. Yet Dionysus has arrived: the devotee will open his or her eyes to experience the god's love and salvation. It is also possible that this representation itself began with some sort of enactment of the epiphany of Dionysus that a devotee would have seen, either in initiation into the Mysteries or in a theatrical performance. In any case, this particular composition is the most widespread mythological representation preserved on Pompeian walls.[21]

Endymion and Selene

Our second epiphanic image, that of the moon goddess Selene approaching the sleeping shepherd Endymion, like that of Dionysus approaching Ariadne, has a long history in Roman visual art.[22] In this case, the erotic gaze changes from that of a major male Olympian deity upon a beautiful, abandoned mortal woman to that of a minor goddess gazing upon a youthful shepherd.

Particularly relevant to our exploration of representations of epiphany and the erotic attraction motivating a divinity to appear directly to a mortal is that about half of the pictures at Pompeii show Endymion asleep, reclining on the ground and displaying his beautiful nude body. Often his arm is crooked over his head in the gesture of erotic repose. Analogies with images of Dionysus approaching the sleeping Ariadne are particularly striking. Unfortunately, surviving examples of this composition are of poor quality; a refined drawing by G. Abbate of the now-lost painting from the House of Ganymede (VII 13, 4) best demonstrates the parallels with the composition of Dionysus approaching Ariadne (*fig. 4*). The shepherd's body extends nearly the full width of the bottom of the frame. He reclines, supporting his weight on his left arm (like a Roman diner on a triclinium couch). He crooks his right arm over his head. Endymion is nude save a brief chlamys draped around his neck and arm, and the artist has turned his body toward the viewer so that he or she can appreciate his perfect ephebic proportions and his beautiful face. Two spears rest in the crook of his left arm and follow the line of his body, while his dog appears above, barking at the epiphany of Selene. The goddess is floating in from the top left, as her dangling feet suggest. She holds a scepter in her right hand and raises her left arm to touch her head. One wonders whether this crooked left arm signals her erotic readiness – a response to Endymion's gesture. The crescent moon behind her head, as well as the two stars to either side of it, identifies her.

Like the images of Dionysus discovering the sleeping Ariadne, the compositions of Selene approaching the sleeping Endymion have two principle figures fitting into two different right-angle triangles.[23] The long side of the upright triangle containing the deity parallels the vertical picture frame, whereas the triangle around the sleeping mortal has its long side extended along the bottom of the picture. This composition corresponds to the description by Lucian of Samosata:

> Aphrodite: … But tell me, is Endymion handsome? That is always a comfort in our humiliation.
>
> Selene: Most handsome, I think, my dear; you should see him when he has spread out his cloak on the rock and is asleep; his javelins in his left hand, just slipping from his grasp, the right arm bent upwards, making a bright frame to the face, and he breathing softly in helpless slumber. Then I come noiselessly down, treading on tiptoe not to wake and startle him – but there, you know all about it; why tell you the rest? I am dying of love, that is all. (Lucian, *dialogi deorum* 11; trans. H.W. Fowler)

This division of the composition has two effects. On the one hand, it expresses the different states of consciousness of the two protagonists: verticality for the awake deity; horizontality for the sleeping mortal. On the other hand, it also calls the viewer's attention to what unites the lovers: the deity's longing gaze. Just as we saw in the image of Dionysus approaching the sleeping Ariadne, this composition invites a viewer to look at the

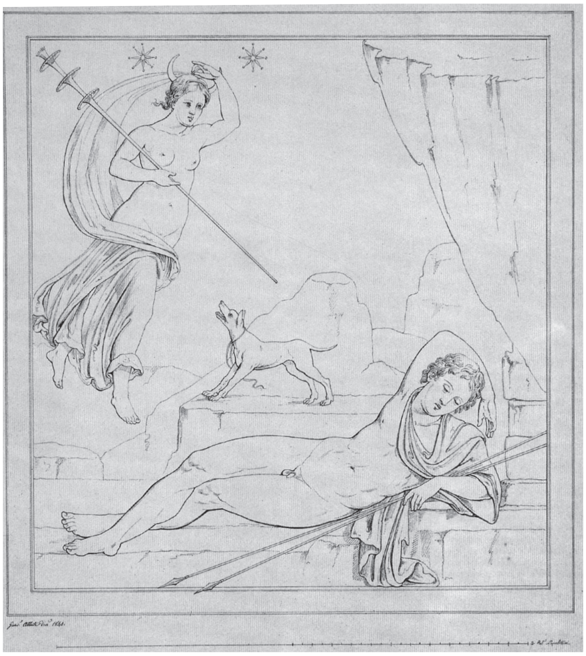


Fig. 4. Pompeii, House of Ganymede (VII, 13, 4), oecus g, south wall, Selene Approaching the Sleeping Endymion (drawing G. Abbate).

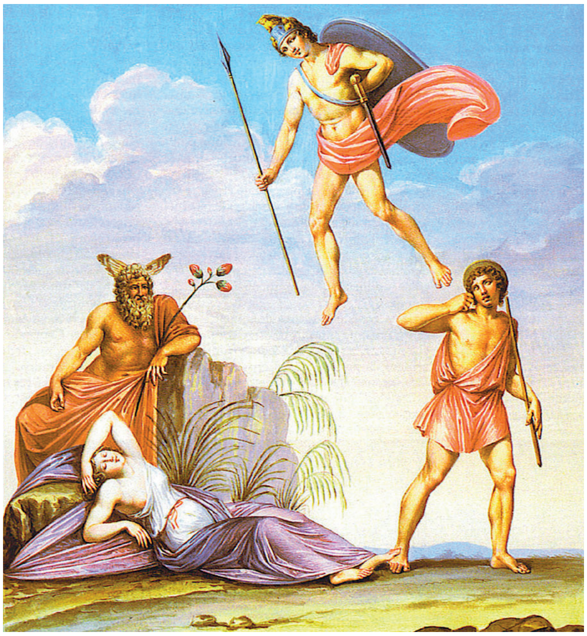


Fig. 5. Rome, Domus Aurea, corridor 19, Mars and Rhea Silvia (drawing N. Ponce).

enamored deity as he or she looks at the fortunate, beloved mortal – or to look at Selene, perhaps imagining her falling in love with the mortal who is viewing her.

Mars and Rhea Silvia

A now-lost painting from Nero's Golden House, preserved in a drawing by Nicolas Ponce, demonstrates that a similar composition served artists representing Mars approaching Rhea Silvia (*fig. 5*).[24] A helmeted Mars, with spear in right hand and shield at his back, flies down from the upper right corner of the picture toward Rhea Silvia. She reclines, supporting her torso with her right arm, her half-nude body extended along the bottom left of the picture. She crooks her left arm over her head in the gesture of erotic repose. The painter has added two supernumerary figures: a bearded man, Somnus, or Sleep, hovers over her, while a young man wearing an *exomis* strides off to the right, glancing back at the sleeping maiden.

Although it is due perhaps to accidents of preservation that no similar painting of this subject survives from Pompeii, it is worth noting that at Pompeii Roman mytho-historical subjects like Mars and Rhea Silvia are much less popular than Fourth-Style paintings inspired by mythology. Jürgen Hodske, who has catalogued all documented examples of mythological center pictures at Pompeii, notes that scenes from the poetry of Ovid account for 41% of the mythological scenes, whereas Roman myths play almost no part at all.[25] He goes on to note that in the period of the Fourth Style artists (and patrons) favor naked, androgynous boys (Narcissus, Cyparissus, Ganymede, and Adonis), while female figures – even virgins like Artemis and Cassandra – are similarly characterized by their nakedness and eroticism.[26]

Making meaning: after-dinner picture talk

Considering the striking parallels in composition and meaning among these three images of epiphany, it is worth asking how ancient viewers viewed them and what messages they may have communicated to viewers. To pursue these questions, we must consider the physical and social contexts surrounding the display of these images.

Most of these pictures of epiphany come from reception spaces, where they kept company with other center pictures with mythological themes. Although it is difficult from the surviving evidence to argue that patrons chose center pictures that related to each other to create a meaningful program, we do have several examples of suites of so-called programmatic paintings. For example, the viewers of the paintings in the two oeci of the House of the Vettii that we have just considered were men and women dining and drinking together, reclining on couches at their assigned places. Unlike the Greek symposium, only for men and hired female entertainers, the Roman *convivium* (literally 'living together') included women.[27] The host seated guests according to rank and importance. This is not to say that the convivium was a solemn affair. Far from it, if the paintings of the convivium – and especially its sequel, the wine-drinking party – are any gauge. Perhaps the festive nature of the convivium accounts for the fancifulness of the ekphrases that have come down to us.[28]

We should not expect that *all* viewers of the painting showing Dionysus discovering the sleeping Ariadne would have interpreted it as an image of divine love saving a mortal woman. Some guests might have just seen it as a sexy picture – unless, of course, called upon for some high-minded comment about its quality or meaning. The poet Ovid, for one, reminds us that wildly inaccurate, ex tempore ekphrases could often satisfy the needs of such moments.[29] One might even make the case that the only time it was possible to appreciate the subtleties of meaning in the suite of paintings in the twin oeci in the House of the Vettii would be when there were no entertainments being staged, when a guest might have been invited to appreciate the house as a whole and its decorations. It is with the re-purposing of our three epiphanic scenarios on sarcophagi that the focus on salvation through epiphany sharpens.

Erotic epiphany and the afterlife

In the course of the second century, for reasons not entirely clear, there was a sea-change in Roman funerary practice. The longtime custom of cremating the dead fell away in favor of interment in sarcophagi, coffins made of a variety of materials. Wealthy individuals invested in elaborately carved marble sarcophagi. Scholars estimate the total number of surviving sarcophagi dating from the first decades of the second century to the age of Constantine at around 15,000, with about 6,000 found at Rome.[30] To satisfy their patrons' desires to represent in some way the deceased's life, virtues, and beliefs, artists turned to the rich imaginary of familiar themes, many of them drawn from mythology.

If the first-century paintings we have considered belonged in the general context of after-dinner conversation, the images on sarcophagi addressed mourners, who would have viewed them with particular focus on official occasions for visiting the tomb. Considering the differences in audience and circumstances surrounding the viewing of sarcophagi allows us to see how Roman patrons reframed our epiphanic myths to articulate new meanings. Although some sarcophagi were placed in open air settings, the bulk of them were placed in chamber tombs, where they often – as in the case of the tomb of the Valerii – constituted part of an ensemble of sarcophagi, paintings, mosaics, and stucco reliefs meant to glorify the family.[31] The areas within the tomb were reserved for the *familia*, or extended family, of the persons buried there, and the *familia* would normally visit the tomb four times a year. In addition to the deceased's death-day and birthday, there were two public religious festivals dedicated to the commemoration of the dead: the *Parentalia* (13-21/23 February) and the *Lemuria* (9, 11 and 13 May).[32] During these festivals the cemeteries buzzed with activity, as families visiting the tombs cleaned and adorned them with wreaths and flowers.[33] They often poured libations and ate a meal at the tomb that could range from a simple picnic (the *refrigerium*) to a full-blown banquet. Some tombs, especially the second- and third-century ones at Ostia, boast masonry couches, wells, and even bake-ovens, suggesting that the funeral meal was an elaborate banquet. As Katharina Meinecke has emphasized, tombs were often quite crowded, so that in many cases, the best viewing of the sarcophagus may have been during the lying-in-state, when both the deceased and the sarcophagus and grave goods would have been on display.[34]

The meanings of the three epiphanic compositions that we have been examining change radically when used on sarcophagi. Recognizing that the representation of a deity falling in love with a mortal is the general theme, a mourner had little choice but to look with his mind's eye behind the carving to the body of the deceased behind it.[35] In a way that suites of mythological paintings could never accomplish, the image on the sarcophagus identifies the sleeping mortal with a specific individual buried within it, for the experience of standing in front of an object that contained your deceased wife, husband, father, mother, child, relative, or master was quite different from dining and drinking while chatting about the meaning of mythological pictures on the wall.

Add to this the fact that in many of these representations sculptors substituted portraits for those of the mythological protagonists, and we begin to understand how concrete and specific the god's epiphany has become. His or her sleeping love-object has become the dear departed.

Frame and narrative in paintings and sarcophagi

It is useful to consider the new narrative strategies that the form of the sarcophagus encouraged. When center pictures with mythological content first appear during the Third Style (15 BCE-CE 45), artists usually set temporally-distinct episodes within a single landscape setting.[36] Mythological center pictures belonging to Fourth-Style decorative ensembles at Pompeii take a different approach, dispensing with the landscape setting and presenting instead the epitome,[37] a moment in a narrative cycle that sums up the essence of the story in such a way that a viewer can appreciate its full import and message even while filling in the events – not represented – that occur before and after the epitomized moment.[38] Roman viewers must have had a store of representations of images – perhaps like Umberto Eco's 'encyclopedia' – that they could call upon to identify the narrative surrounding the epitome.[39] Rarely are there other pictures in a room showing the scenes taking place before or after the one depicted in the picture.

We can imagine the challenges that sculptors faced when charged to create narrative representations for stone coffins meant to honor and protect the dead. Immediately we think of the contrast in format. Pompeian rooms used individual

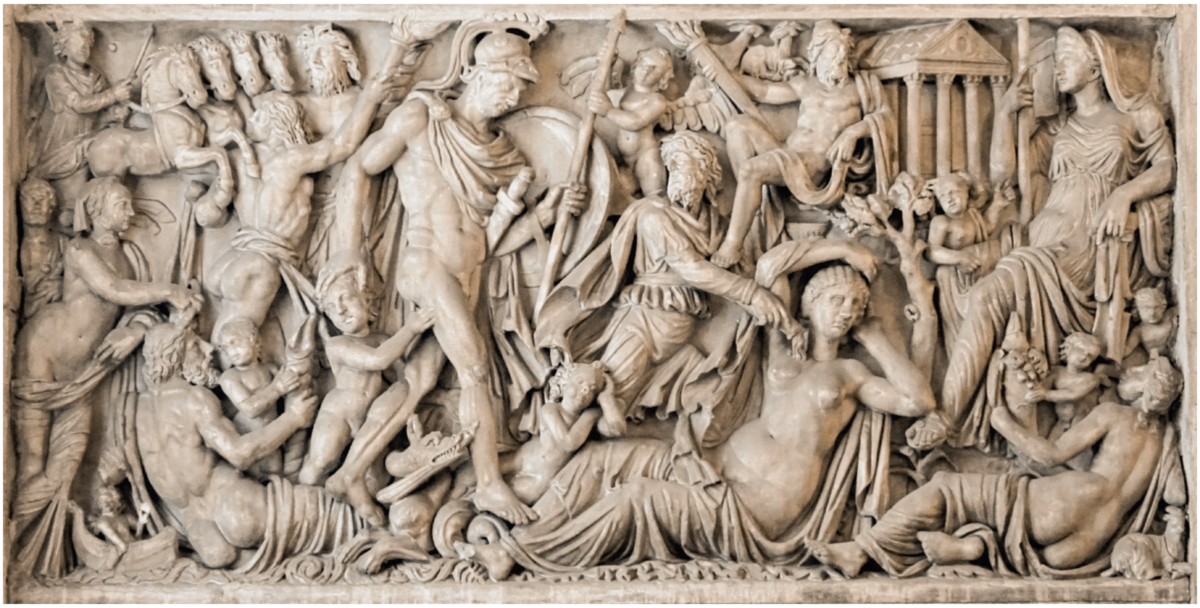


Fig. 6. Sarcophagus, Mars and Rhea Silvia. Rome, Palazzo Mattei, immured in staircase (photo Wikimedia Commons).

paintings of square or rectangular formats to tell stories through the epitomized center paintings on the back, right, and left walls of a room. In sharp contrast to these decorations of the walls of entertainment spaces, the sarcophagus is first and foremost a coffin. As both Verity Platt and Jaś Elsner have emphasized, sarcophagi can be fruitfully examined in terms of nested framing devices, posited on the fundamental fact that the coffin holds a body.[40] It provides two long horizontal fields for the sculpted representations: a narrow one on the lid and a wide one on the body. Although the ends are often decorated, the backs in most cases are not – indicating that they were pushed into a niche or against a wall. In addition to the figural imagery that can appear in these two fields, sarcophagi can include decorative motifs, portrait busts in medallions, reclining figures on the lids, and inscriptions. If we consider our three epiphanic representations in relation to these variables of format (horizontal and wide), medium (high relief sculpture), placement (usually in a dark tomb), and purpose (housing a body), we begin to understand how artists had to rethink the meaning of enamored deity and sleeping mortal love-object.

Although we might expect artists to fill these spaces with episodes that showed different moments in the myth, either leading up to or happening after the key moment, with these images of deities appearing to mortals, sarcophagus sculptors emphasized as much as possible the deity's love of the mortal – and, perhaps, of the viewer. The rest of the wide field they reserve for an elaboration of the deity's entrance and the dramatization of his or her erotic gaze.

The encounter between Mars and Rhea Silvia demonstrates how sculptors tailored the story of the *Origins of Rome* story to the format and meaning-system of the sarcophagus. The sarcophagus-front immured in the Palazzo Mattei has a tall format, and the artist has chosen to enlarge and center the figures of Mars and Rhea Silvia so that they dominate the composition (*fig. 6*). Other figures, whether large or small, act as framing elements. Although a Roman viewer could have identified some of these figures, it is clear that the artist wanted to emphasize the protagonists. Rhea Silvia looks toward the viewer rather than at Mars, and she exhibits the gesture of erotic repose even though her eyes are open. To her right is Tellus, with cornucopia and infant; above Tellus is the large figure of Venus with cupid at her right knee; she holds a scepter in her right arm. There is a temple to her right. A nude seated man holding a torch looks at Venus. The left-hand group includes Ocean, reclining in paratactic answer to the reclining Tellus. A nude female stands behind Ocean, as a young nude man holding a torch looks up at Helios with his quadriga. The narrative, despite other elements that contribute to its meaning, is essentially boiled down to an epitome: the epiphany of Mars and the erotic repose of the object of his desire. Furthermore, by giving both Mars and Rhea Silvia portrait features, the artist has also encouraged a viewer to identify the couple interred in the sarcophagus with Mars and Rhea Silvia.

PORTRAITS ON EPIPHANIC SARCOPHAGI

If the tomb represented the collective of the *familia*, the sarcophagus stood for an individual or couple within that family. Presentation of the individual within that collective depended on the circumstances of patronage: who chose its imagery? The patron, when identified through an inscription, is sometimes the deceased him- or herself. In these cases, we assume that the choice of imagery, running the gamut from battle scenes to myths, aligns with the patron's self-defined identity.[41] Other patrons include husbands or wives, parents, or children commemorating a deceased parent. In addition to inscriptions, about ten percent of the 6,000 sarcophagi found at Rome (about 600) bear portraits.[42]

These portraits can take the form of busts on the lid or the body of the sarcophagus, presented as straightforward representations of the patron and/or the deceased. In some cases, the deceased appears like a diner, reclining on top of the lid. However, in many instances, patrons commissioned the sculptor to carve portraits on the bodies of the protagonists in a scene from a narrative. For example, among many of the hunting and battle scenes, the patron commissioned the sculptor to carve the deceased's features on the central hunter or the general commanding the battle. Here the message seems clear, casting the deceased as a hero possessing *virtus*.

The majority of portraits appear on sarcophagi that feature our three epiphanic representations, where artists substitute the recognizable features of the deceased for the deity's lover – and in some cases those of the patron for that deity as well.[43] The kind of ekphrasis that a viewer would perform in a dining context would not work in the viewing of that image in a tomb – particularly if the protagonists bore portrait heads. We propose that in contrast to standard ekphrastic practice, in the viewing context of the tomb such images excluded, rather than invited, standard picture-explanations that would require recalling the events that led up to the moment of epiphany. In other words, here the story begins and ends, transformed from a narrative into a fixed, eternal moment. A viewer sees the enactment of a god's love of the deceased, and that viewer is to imagine that love as eternal.

A good example is the sarcophagus of Maconia Severiana, where the wide format allowed the artist to pose Dionysus right beneath the inscription on the lid, and provided space for the supernumerary figures that added to the wildness of the scene (*fig. 7*). Although these figures in Dionysus's retinue add complexity and virtuoso figural carving to the scene, they do not depict other moments in the narrative, such as Theseus abandoning Ariadne, or Dionysus and Ariadne riding in a triumphal procession. As with the epitomized 'pregnant moments' presented within the constricted spaces of Pompeian center pictures, the viewer must work from the moment depicted backwards and forwards in her mind's eye if she wishes to reconstruct the whole story.[44]

If it is not about reconstructing the past woes of Ariadne and her future happiness, what is the message that a mourner might take away? First, that Dionysus is completely in love with the sleeping woman revealed to her by Pan. His body language could not contrast more with the stiffly upright figure of Dionysus in the painting from

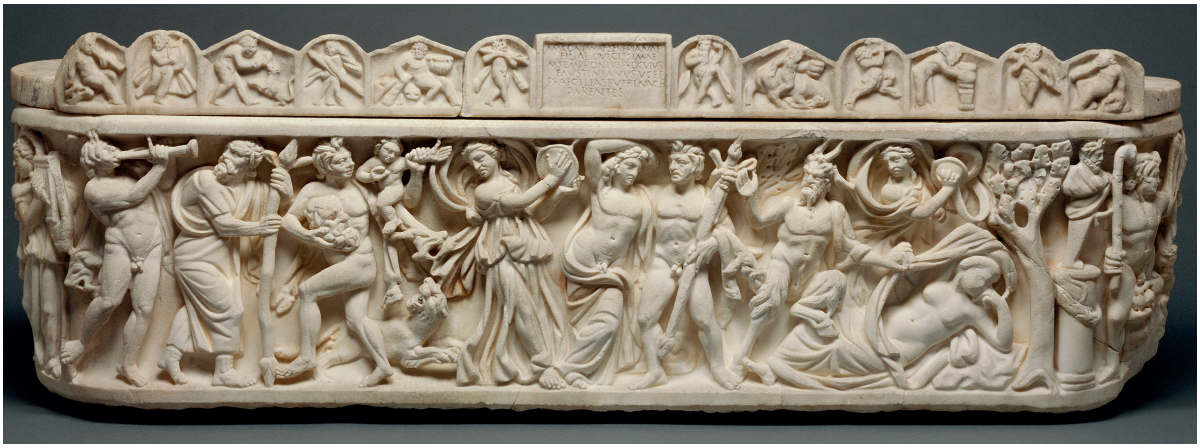


Fig. 7. Sarcophagus of Maconia Severiana, Dionysus Discovering Ariadne on Naxos, from Rome, Vigna Codini (photo courtesy J. Paul Getty Museum, Malibu).

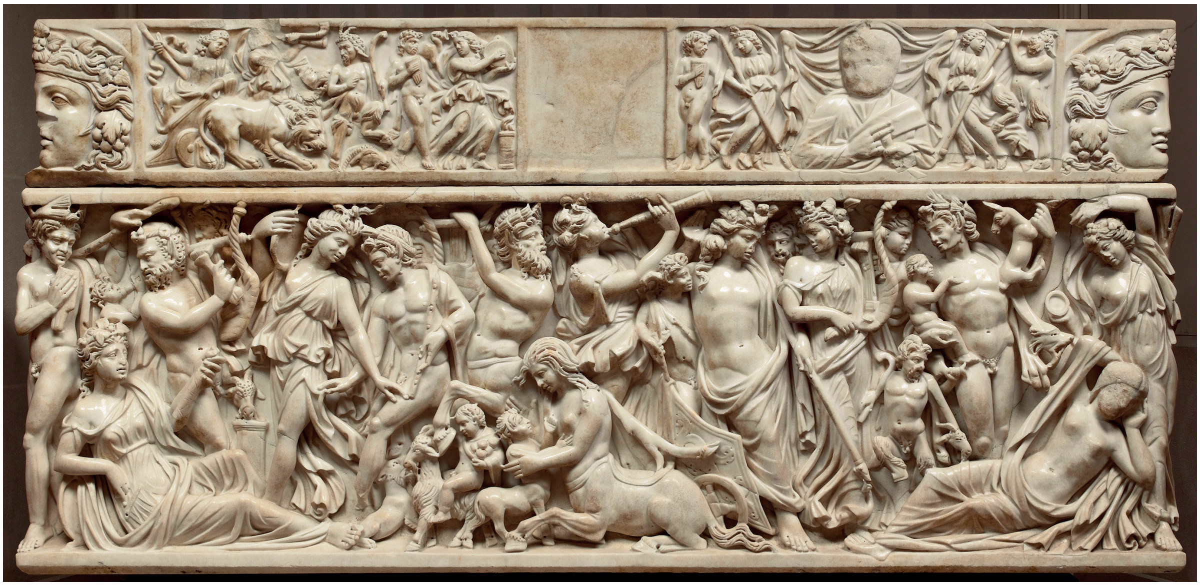


Fig. 8. Sarcophagus, Dionysus Discovering Ariadne on Naxos, from Saint Medard d'Eyran, near Bordeaux (photo courtesy Musée du Louvre, Paris).

the House of the Vettii, who seems to be standing aback in amazement. Maconia Severiana's divine lover is languidly intoxicated, his body all curves as he leans heavily on his stalwart male companion. He is awake, and the gesture of his right arm crooked over his head – just like Maconia's – cannot represent sleep: it tells a viewer that Dionysus is ready for love. The other figures comprise a compendium of joyous members of the god's retinue. Most are full-figure, their feet on the stage carved out from the base of the coffin, their heads just touching or slightly overlapping its top. Although Ariadne is shaded by a tree, that same tree touches the shoulders of a statue of Priapus, his prominent erection attached to the pedum held by a satyr on the right end of the sarcophagus.

When a viewer begins thinking more deeply about the young woman whose remains rested behind this joyous and sexually-loaded scene, other considerations enter. Directly above Dionysus is the inscription, telling the reader that Marcus Sempronius Proculus Faustinianus and Praecilia Severiana, her parents, dedicated this monument to their most sweet daughter – and, by visual implication – to Dionysus. But there is a problem – at least for us. Why is her face left unfinished?

Many scholars have investigated the problem of unfinished portraits on sarcophagi. Janet Huskinson has suggested that leaving a portrait blank was a way of signalling a happier, though incorporeal, state.[45] In response to this particular sarcophagus, Zahra Newby proposes that the unfinished portrait is a reference to the girl's own untimely death; her portrait, like her life, is incomplete.[46] Stine Birk proposes that it was the mourning parents' conscious choice to leave Maconia's face indefinite: a portrait would be too painful to look at. There's no jarring note of specificity in the face; instead it is one with the soft and somewhat indistinct modeling of her arms, breast, and torso. In this way she becomes otherworldly – untouched forever by any of the tracks that time or illness might have left on her face.[47] Most recently Jaś Elsner has proposed that the blank head is a deliberate choice; it '... is a way of naming the representation of the no-longer living as being of a different order to that of living persons, and yet of celebrating their no-longer livingness in the midst of a visual frame of eulogistic consolation.'[48]

There are other possible explanations to explain why we find a roughed-out visage instead of an accurate portrait on some sarcophagi. These may have been finished with portraits executed in perishable materials: wax, plaster, and wood come to mind. All would have been painted, like the rest of the sarcophagus, but would not have survived. One argument in favor of this hypothesis is the Roman penchant for commemorative portraits in both the public and private sphere: the culture of the *imago*. As Verity Platt asserts, the portrait or *imago* on a sarcophagus exists '... in an eternal looping mechanism, because the real body is eaten while the exterior portrait is eternal'.[49]

The 'twin' sarcophagi found in the same tomb at Saint Medard d'Eyran, near Bordeaux, shed further light on the question of portraiture even while provoking further questions about the parallel mean-

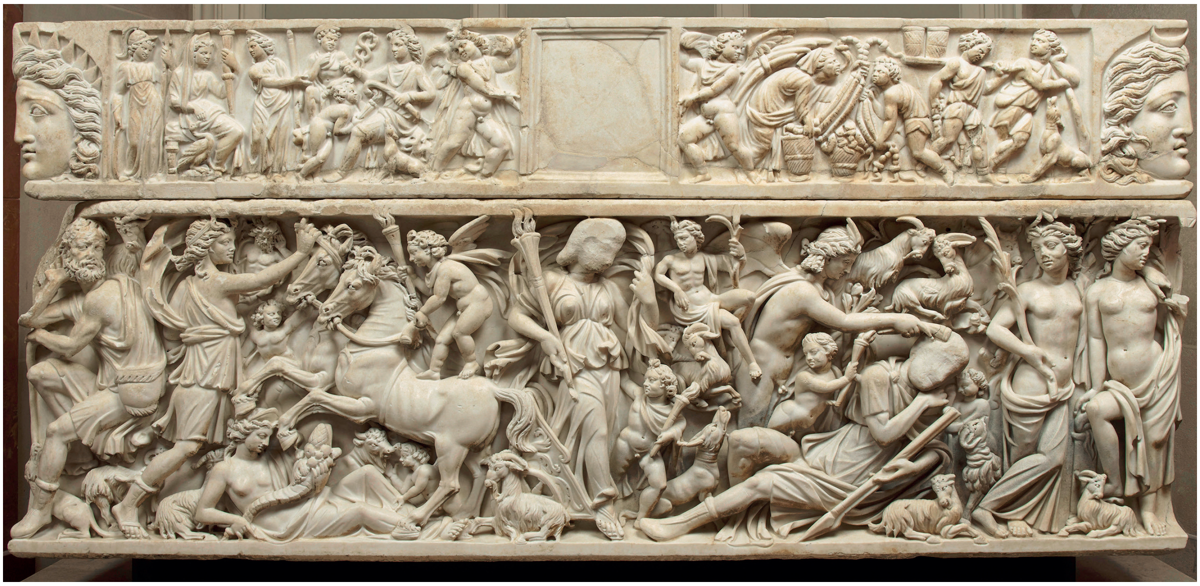


Fig. 9. Sarcophagus, Selene Approaching the Sleeping Endymion, from Saint Medard d'Eyran, near Bordeaux (photo courtesy Musée du Louvre, Paris).

ings of the Dionysus-Ariadne and Selene-Endymion pairs (*figs 8-9*).[50] Although we do not have a plan or drawing of the sarcophagi in situ, the two sarcophagi, dated to ca. CE 230, would have already been reused and probably displaced in antiquity; their disposition at the time of discovery in 1805 would not have reflected their original spatial relationship either to one another or to the space that contained them. Parallels in style, especially the correspondence in size, shape, design, and in the carving of the figures, point to a single sculptor or workshop and to the same patron paying for both.

Both sarcophagi originally had inscriptions painted on the square, framed tablet at the center of the lid. Without these inscriptions we must guess about the identities of the occupants of the coffins. The fact that the four possible portraits are only roughed out complicates this matter. What is certain is that the patron created a thematic unity in choosing to represent the epiphanies of Dionysus to Ariadne and Selene to Endymion.

The panel on the lid of the Dionysus and Ariadne sarcophagus frames a roughed-out portrait of a man, looking down and to his right rather than addressing the viewer directly. He wears a long-sleeved tunic. The heavy fold over his left shoulder suggests but does not absolutely identify it as the left side of a toga. Rather, we see a wide band of cloth stretched across that left shoulder and passing beneath the man's fingers, two resting on top of a rotulus, the smaller two fingers under the top of the scroll. Two Dionysiac couples fill the spaces to left and right of the bust.

Ariadne is below and to the right of the man's bust. The artist has fit her body into the right-angle triangle formed by the right-hand end and base of the sarcophagus. The eye follows the hypotenuse of that triangle running from Ariadne's right foot to the top right corner of the box, where a tall maenad executes a tight dance twist as she turns the corner of the sarcophagus. She whips her left arm around her head and looks down at Ariadne.

Despite her semi-upright pose – and despite the din of the wonderfully unruly Dionysian revelers, Ariadne must still be asleep. Her right arm is – as would be expected – crooked over her head in the gesture of erotic repose. The artist has clumsily rendered the position and shape of Ariadne's left arm, perhaps an artefact of the small space he had for that arm. Like the man on the lid above her, Ariadne's face is only roughed out. It is important to note that the artist finished Dionysus's face completely. Perhaps no one would think of splicing a mortal's portrait onto such a powerful god's body.[51]

The other sarcophagus found in this tomb has an identical geometry (*fig. 9*). One could practically juxtapose one sarcophagus on the other, and they would fit. Although the lid has a square for the inscription just like its twin, there is no portrait bust. The left-hand panel is decorated with a scene of the Judgement of Paris, while the right-hand panel presents a busy bucolic scene. Selene, her unfinished head directly beneath the square panel at the center of the lid, approaches Endymion, making her way through a crowd of supernumerary figures toward the recumbent figure of Endymion. While Somnus pours a sleep-giving potion on his head, the shepherd supports himself on his left elbow, clutching his spear – a variation in pose (shared by about half the representations preserved from Pompeii) that excludes the crooked-arm gesture. The four portraits personalize our two epiphanies, even though, given the missing inscriptions, we can only speculate on the identities of the persons portrayed in the portraits.

The scenario for the commissioning and use of the two sarcophagi from Saint Medard d'Eyran proposed by Jean Sorabella seems the most likely.[52] She notes that visitors to the tomb would have immediately noticed the similarity between the Ariadne sarcophagus and that depicting Selene and Endymion. She suggests that a young woman was buried in the Ariadne sarcophagus, with the portrait on the lid representing her husband. The Endymion sarcophagus would have contained the man's remains. Sorabella notes that his monument postdates hers by about ten years. His likeness appeared in the bust on the lid of his wife's sarcophagus, where she becomes Ariadne. On the Endymion sarcophagus he would have appeared a second time, with his head spliced onto the body of sleeping Endymion. A final question or proposal: Would the head of Selene then have been carved with the features of his already-deceased wife? If so, not only will she have made appearances on both sarcophagi, she would have played two different roles: that of the sleeping Ariadne, a mortal woman with the good luck to be becoming – at the moment depicted – Dionysus's lover and consort. She would also be presented as Selene, the tormented moon goddess who cannot quell her love for the mortal shepherd other than giving him eternal sleep – for he does not, like Ariadne, wake up. Yet Selene continues – eternally – to visit him, kiss him in his sleep, but never to consummate the relationship nor make him her consort.

Although these questions can only remain in the realm of conjecture, what we do know is that these two myths – as well as the less-frequently employed representation of Mars finding Rhea Silvia – were important to ancient patrons and viewers. While picturing the departed loved one – not just sleeping – but being sexually desired by a deity, they also addressed the subjective feelings of those left behind. In other words, the representation of Dionysus's, Selene's, or Mars's love for a mortal is a way of representing the feelings of those who loved the deceased in life.

Whether in Pompeian center pictures or on sarcophagi, the principle effect of emphasizing the moment of the god's epiphany to the erotically-displayed mortal, rather than presenting this moment as part of a larger narrative, is to draw a viewer's attention to the pair and to their amorous relationship. The addition of portrait heads to the protagonists on sarcophagi creates a new set of meanings for mourners. The practice of splicing recognizable portraits onto the bodies of gods and goddesses to connote divinity has a history going back to the Hellenistic period,[53] but the most useful analogies for sarcophagi are the second-century tomb sculptures where the de facto apotheosis employed in earlier imperial images makes its appearance in the private sphere. The well-known statues of Mars and Venus with portrait features specifically reference the standard iconographies of these deities, making it clear that the intended message to those who viewed this group was that the individuals portrayed have somehow merged with the quintessential divine lovers. In the moderate reading preferred by most scholars, the woman, as Venus, represents divine beauty, eroticism, and fertility; the man, as Mars, victory in battle and *virtus,* or manly valor.[54]

It is probable that this practice of splicing portraits of recognizable individuals onto the bodies of gods and goddesses lays the groundwork for the insertion of portraits on mythological figures represented on sarcophagi. The addition of portraits within these epiphanic scenarios on sarcophagi, however, does much more than the freestanding sculptural representations, for they stage an interaction between divinity and mortal, and that interaction is erotic, potentially sexual, and eternal.

In some cases, that interaction also calls into question the gender of the deceased. If the portraits increased the specificity of the hoped-for relationship of the deceased with the deity, instances where a female deity represents the male interred within the sarcophagus, or where a male deity represents a female loved one, help us enter into the mindset of ancient Romans – and by extension, early Christians – regarding a gender-fluid conception of the soul after death.

Gender after death

We can begin our exploration of gender with the sarcophagus dedicated to Arria, a fifty-year old woman, in the collection of Metropolitan Museum of Art (*fig. 10*). We expect the gender of the portrait of Arria on the lid to match that of the mortal approached by a deity, yet the patron, Arria's daughter, Aninia Hilara, chose an image of Selene approaching the sleeping Endymion. In terms of modern norms of gender, viewers today might be

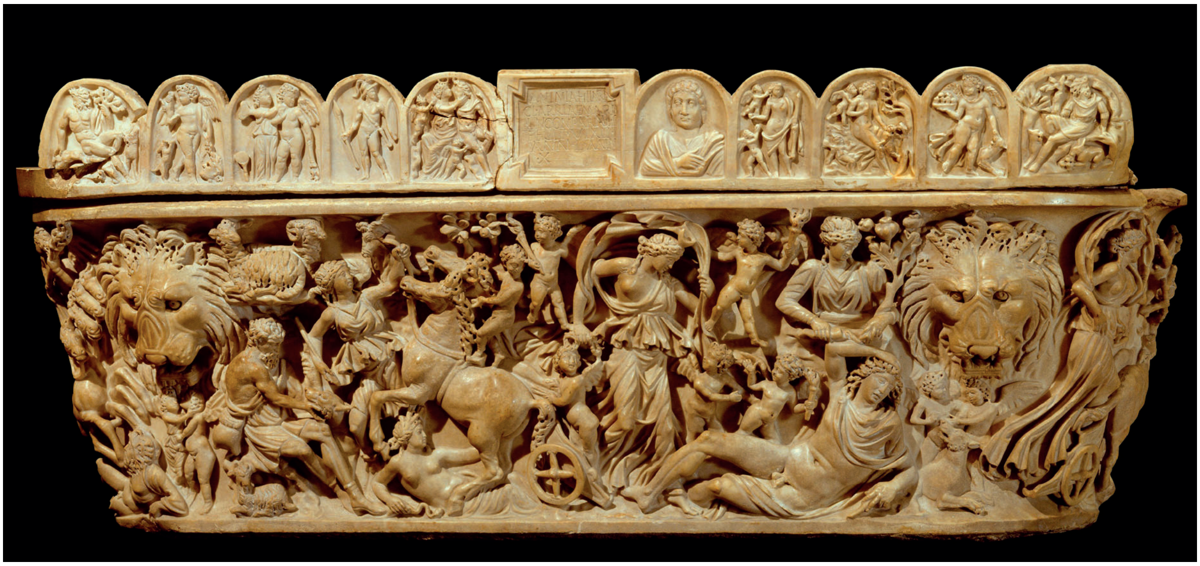


Fig. 10. Sarcophagus of Arria, Selene Approaching the Sleeping Endymion (photo courtesy Metropolitan Museum of Art, New York).

more comfortable had Aninia Hilara chose a representation of a female human, like Ariadne or Rhea Silvia, rather than a male, to 'stand in' for her mother. It seems that in this case the gender of the deity's beloved was not as important to the patron as the central message of the myth: that of the eternal love of Selene for Endymion. For Arria, that love relationship could be expressed by a male mortal, Endymion, as well as a female mortal like Ariadne.[55]

Gender fluidity on sarcophagi becomes even more explicit when artists apply a female portrait to a male body or vice-versa. In her study of representation of gender in third-century sarcophagi, Stine Birk proposes that the principal reason for such cross-gendering rests in the choice of the patron to emphasize the virtues of the deceased. If a male possessed female virtues normally personified by female deities, such as proficiency in the arts, he could be represented by the Muses; if a woman was outstanding in a quality usually represented by male deities, like *virtus*, the artist could present her as a heroic male – even a hunter.[56]

The sarcophagus in the British Museum showing a sleeping man in erotic repose surrounded by cupids presents the slightly different scenario (*fig. 11*). It is likely that the artist altered an image of the sleeping Ariadne to create this pseudo-Endymion; his pose, leaning on his left elbow while his (much longer) right arm crooks around his head, reminds one of that of Ariadne on the sarcophagus from Saint Medard d'Eyran – particularly in the conduct of the drapery and the open-palm gesture of the left hand (see *fig. 8*). To convert the image, the artist simply flattened the breasts and carved a decidedly masculine head whose style and features are typical of portraits of the first half of the third century.

In contrast to the sarcophagi and paintings we have analyzed so far, the image of the deceased as Endymion is an excerpt from canonical representations that include Selene and her retinue. As such, it is a synecdoche that is meant to evoke the meanings of the full Selene-Endymion narrative. In place of Selene, her chariot, Somnus, etc., the artist has surrounded the reclining man with ten cupids. Heraldically-placed erotes at either side of the man's head carry upturned torches to symbolize life, while the others busy themselves making music and gathering fruits.

There is also a female version of the excerpted, eroticized deceased on a sarcophagus in the Ny Carlsberg Glyptotek (*fig. 12*). It is a pared-down version of the sarcophagus with the reclining man, but the formula is quite similar. The artist has the woman reclining on her left elbow, as though on a banquet couch, and her left hand supports her head in a similar fashion. The three cupids are intent on bringing offerings to the woman. At left a large cupid striding from left to right, offers a large garland, like the smaller putto flying toward the woman; this cupid looks back at his fellow rather than to his right at the reclining woman. Another big, striding cupid on the right of the sarcophagus carries a peacock to the woman – or, better, to the image of the woman in erotic repose.

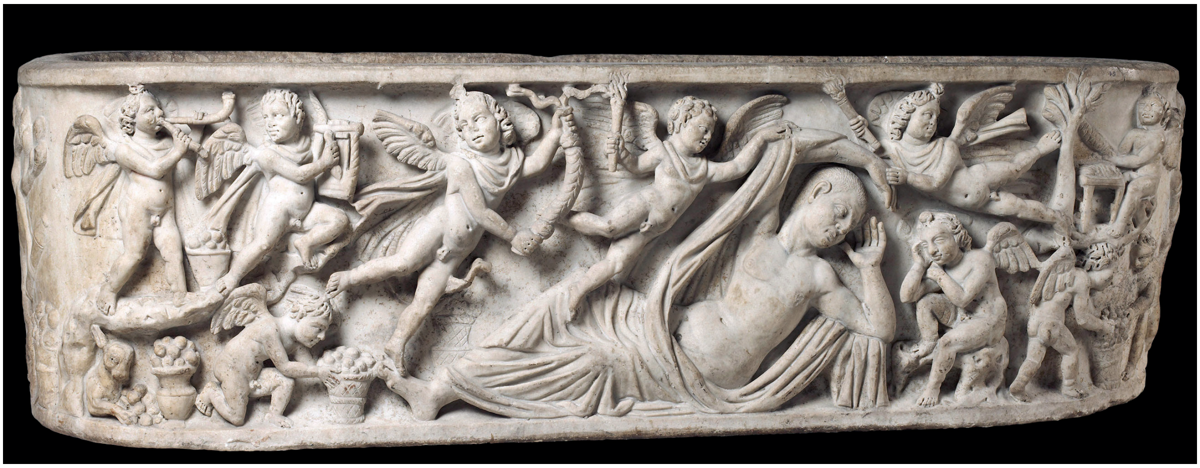


Fig. 11. Sarcophagus with deceased man reclining in erotic repose (photo courtesy London, British Museum).

Particularly important for this iconological study is that even though these representations omit the epiphany of Dionysus, Mars, or Selene, a Roman viewer would have understood the man or woman reclining with the arm crooked over the head simultaneously as the deceased and as the beloved of a deity. By this time, this pose had become so familiar that the artist and the viewer could focus fully on the human being – presumably on the family member interred in the casket, lying just behind the sculpted image of him or her. The fact that these portraits of erotic sleepers are able to epitomize so much depends on patterns of thinking that run through several centuries of Roman visual representation. The same suspension of disbelief that Romans achieved when looking at statues where the heroic body has the portrait of a tired-looking general spliced onto it, or an old woman's face appears on the nude body of divine Venus, obtains: the principal aim is to acclaim the deceased through association with the divinity. Even the gender of the erotic sleeper – here specified through portraiture – is less important than his or her representation as the beloved of a deity.

EROTIC JONAH

The next moment in this iconological tale brings back the figure of Endymion, nude and signaling his erotic potential, as Jonah. Nearly a century after Endymion and Ariadne first appeared on sarcophagi, the figure of Jonah became a popular type in early Christian visual representations, particularly within a funerary context.[57] Episodes from the story of Jonah are among the earliest recognizable Christian images and often appear in a narrative cycle consisting of three scenes:

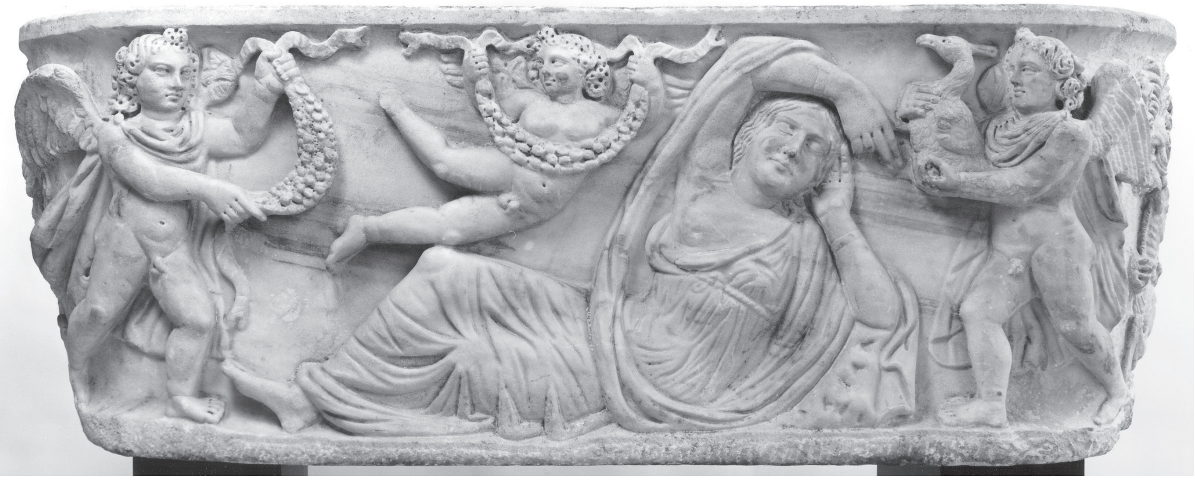


Fig. 12. Sarcophagus with reclining woman and cupids (photo courtesy Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen).

1) Jonah standing on or cast off the ship; 2) Jonah being swallowed or regurgitated by the big fish (translated as *ketos mega* in the Septuagint); 3) Jonah reclining under the vine. The third scene, known as 'the rest of Jonah,' is by far the most depicted scene in the cycle, appearing 191 times in catacomb paintings and sarcophagi reliefs combined; on sarcophagi alone, it appears 125 times.[58] The popularity of the Jonah cycle lasted well into the fourth century CE, as early Christians adopted Jonah as a type for Christ or, perhaps, even for the deceased.

As he is depicted under the vine, Jonah assumes a recumbent position, naked, with one arm crooked over his head. Since Viktor Schultze's 1880 suggestion that there was an iconographic connection between the figures of Endymion and Jonah,[59] scholars generally have agreed that Jonah's posture in the third scene of the Jonah cycle is modeled on the classical figure of Endymion as he lies asleep awaiting his lover, Selene.[60] With his right arm crooked over his head in erotic repose, he also looks very much like the representations of Ariadne and Rhea Silvia that we have considered, not to mention reclining individuals in representations of Bacchic revelry and so-called erotic art. Given this pervasive visual tradition, the posture assumed by Jonah was easy to understand; it would have been clear to an ancient viewer that the pose was one of sexual availability. What does this mean for Jonah?

To our modern sensibilities it may be curious that given the intensely erotic *mise en scène* of Endymion sarcophagi, early Christians, who frequently championed sexual renunciation, would appropriate an overtly sexual figure to represent a prophet from the Hebrew Bible as a type for Christ. For this reason, previous interpretations of recumbent Jonah have taken care to tone down or dismiss the *eros* inherent in the image. Robert Couzin, for instance, writes: 'Neither the somnolent Ariadne, lying with her upper torso exposed to the libidinous gaze of her future husband Dionysus and unaware of his approach, nor the inebriated Dionysus under the vine provides a very sympathetic model for a Hebrew prophet and type of Jesus.' Even Endymion, though a more 'noble figure of death and its conquest' still presents a problem for some interpreters since 'Endymion's love story has little in common with Jonah's prophetic ordeal.'[61] This has led some scholars to deny entirely a connection between the recumbent Jonah and the erotic repose of classical figures,[62] or to question the degree to which a connection can be drawn.[63] Thus the figure of recumbent Jonah has been understood largely as a stock type recycled by Christians to denote a resting figure in the *refrigerium interim* (the intermediate state between death and resurrection),[64] or to reflect a soteriological understanding related to baptism or Jonah's presence in the post-resurrection paradise of the Christian afterlife,[65] or, more simply, as evidence of 'Christians' appreciation of aesthetic beauty.'[66] The problem with many of these interpretations is that they assume a distinction between Christian and 'pagan' modes of viewing that simply did not exist.[67]

This assumed distinction has led to a tendency in scholarship, as Barbara Borg puts it, '... to downplay the non-Christian legacy [in studies of Christian visual representations], to focus on, or even to specifically search for the aspects of early Christian concepts that are new and specific to this faith. ... to some extent, this is perfectly understandable since novelties are often more exciting objects of study than the continuation of longstanding traditions. But this practice has helped to marginalize these continuities. It helped to reinforce the view that Christian art and the ideas it conveyed were essentially different from pre- or non-Christian art and thought.'[68]

The methodological implications of this approach are consequential for our understanding of the possible meanings of iconographical schemes like the Jonah cycle. By reading a 'surplus of meaning' into visual representations that does not necessarily cohere with the image itself, scholars unwittingly deny images their own 'meaningful visual rhetoric.'[69]

Keeping in mind Borg's emphasis on the continuity between non-Christian and Christian visual representations, it would seem, given the evidence explored above, that while the traditional interpretations are all possible, the figure of Jonah emulated a Roman cultural expression of *eros* previously manifest in visual representations of the erotic scene between Endymion and Selene, Ariadne and Dionysus, and Mars and Rhea Silvia. This is not to suggest, however, that there is an unbroken continuity between these representations, but to note that the earliest representations gave way to an organic development of meaning and visual exegesis. Consequently, it is important not to separate fully the forms and meaning of non-Christian mythological scenes from Jonah iconography.[70] If we pay attention to the continuity between images, the pose, as it appears on sarcophagi, whether typified by Jonah, Endymion, Ariadne, or Rhea Silvia, signals a relationship between mortals and the divine, that expresses a divine love as eschatological fulfillment. Like the classical figures, then, the scene of recumbent Jonah also implies a divine lover. This lover, we suggest, is Christ.

Jonah in the early Christian textual tradition

Scholarly interpretations of Jonah iconography have been based largely on how early Christians spoke or wrote about Jonah in sermons and texts. The most well-known mention of Jonah comes from the so-called 'sign of Jonah' in Matthew 12:38-41 (cf. Mt. 16:1-4; Lk. 11:29-32) and has been commonly cited as evidence that the Jonah cycle symbolizes resurrection:

> Then some of the Pharisees and teachers of the Law said to Him, 'Teacher, we want to see a miraculous sign from you.' He answered, 'A wicked and adulterous generation asks for a miraculous sign! But none will be given it except the sign of the prophet Jonah. For as Jonah was three days and three nights in the belly of a big fish, so the Son of Man will be three days and three nights in the heart of the earth. The men of Nineveh will stand up at the judgment with this generation and condemn it; for they repented at the preaching of Jonah, and now one greater than Jonah is here.'

The 'sign of Jonah' is a typological metaphor for Jesus's crucifixion and resurrection. Just as Jonah was in the belly of the fish for three days, so too will Jesus be in the grave for three days and then emerge through God's intervention. The 'sign' is also a lesson in faith. Prior to the Pharisees asking for a miracle, Jesus had already performed a sign in the Pharisees' presence by healing a deaf, demon-possessed man. Rather than believe, the Pharisees accused Jesus of doing this by the power of Satan. Jesus subsequently refused to provide any further signs except for his resurrection, which would be their final opportunity to believe.

Tertullian was the first Christian author to emphasize the connection between Jonah and resurrection in *De resurrectione carnis* (ca. CE 210-217), in which he cites the example of Jonah to confirm the belief in the bodily resurrection of the dead. He writes, 'Jonah, though swallowed up by the beast of the sea in whose belly wrecked ships were daily digested, is spewed out unhurt three days later.'[71] Tertullian uses Jonah as a precursor for Christ's suffering and triumphal emergence from the tomb unharmed. Just as Jonah and Jesus remained unhurt, so too will the human body emerge unscathed in the resurrection of the dead. Tertullian's connection between Jonah and the resurrection, however, was exceptional. It was not until the late fourth century – at the very time that the iconography of Jonah was waning in popularity – that Jonah became inextricably connected to the resurrection in the Christian literary tradition. At this time, it became common practice to read the Book of Jonah on the eve of Good Friday in preparation for the passion. This practice is documented, for instance, by Ambrose of Milan in his letter to his sister Marcellina (ca. CE 385/6) and by Gregory of Nyssa in his Easter homily of CE 382.[72]

Jonah's connection to the resurrection is not the only way that he prefigured Christ in the early Christian literary tradition, however. Yves-Marie Duval cites various interpretations of Jonah by fourth century Christian authors that place emphasis on Jonah in flight or sleeping Jonah. Jerome, for example, likens Jonah to Jesus since Jesus 'fled the heavens to come to Tarshish…and Jonah in flight is a sign of the incarnate Christ, who "abandons his father's house and country, and becomes flesh."'[73] Jerome also sees a parallel between Jonah sleeping on the ship during the storm (Jonah 1:4-5) and Jesus sleeping on a cushion during a great gale (Mark 4:35-41; Matthew 8:23-27; Luke 8:22-25).[74] Jerome, however, is not the only one to see this parallel. Pseudo-Chrysostom likens sleeping Jonah to a fetal Jesus curled up in Mary's womb, while Ambrose of Milan and Cyril of Alexandria both see a resemblance between sleeping Jonah and Jesus's prostrated corpse in the tomb.[75]

In the Christian literary tradition, the story of Jonah, as Yavonne Sherwood notes, undergoes 'bizarre and unpredictable mutations.' But it is the resurrection interpretation that proves to be the most pervasive.[76] 'Christ's death and resurrection,' she explains, 'are inscribed in Jonah's sleep and waking, in his self-sacrifice and descent overboard…'[77] These interpretations suggest a 'Jesus-Jonah New-Old analogy' that establishes Jonah as a proto-Christ.[78]

Although most of these interpretations reach their clearest articulations in the fourth century (as Jonah iconography begins to fall out of vogue), it is clear, at least from the 'sign of Jonah' and Tertullian, that Jonah was recognized as a type for Christ rather early in the Christian literary tradition. It is unclear, however, how prevalent an interpretation linked to resurrection would have been in the visual exegesis of Jonah iconography. This is especially true for the scene of recumbent Jonah since it does not feature in any Christian writings, including patristic literature, and there is nothing explicitly linking it to the resurrection.[79] To this end, we should keep in mind that the above biblical and patristic interpretations do not reflect the full range of interpretive possibilities. In fact, Borg argues that the relationship between Christian visual representations and texts 'is not tautological, but supplementary in that [the visual representations] add

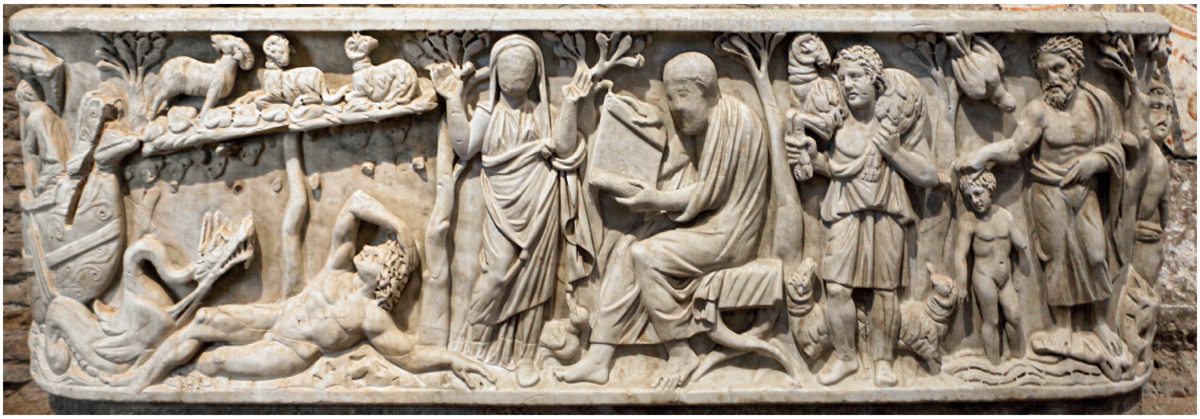


Fig. 13. Sarcophagus with Jonah, Rome, Santa Maria Antiqua (Wikimedia Commons, with permission of the Parco Archeologico del Colosseo).

a voice (or voices) that reflect attitudes specific to both different contexts and different groups in (Christian) society than those represented by ecclesiastical literature.'[80] In regard to the connection between Jonah iconography and resurrection, Borg asserts that 'this reading is relatively rare in ancient texts and does not work very well at the level of images ... If the early Christians' intention had been to use Jonah as a symbol of resurrection, it would have been far more sensible to focus on the image of his disgorgement' rather than his rest under a vine.[81] We shall return to the connection between texts and visual representations below after consideration of Jonah iconography on two sarcophagi.

THE SANTA MARIA ANTIQUA SARCOPHAGUS

One of the best examples of recumbent Jonah comes from a late third century sarcophagus in the church of Santa Maria Antiqua in Rome (*fig. 13).*[82] On the left side of the sarcophagus Jonah rests naked underneath a leafy bower with his arm crooked over his head. To the left of Jonah, wrapping around the corner, appears the scene of the ship and the *ketos*, which is presided over by a sea deity. In the center of the sarcophagus an *orans* figure stands next to a sitting male holding an open book.[83] Both figures have unfinished faces ready for portraits. The right side of the sarcophagus pictures a 'baptism scene' next to two fishermen. Bucolic scenery peppers the sarcophagus: a shepherd in the tradition of a *kriophoros*, trees, sheep, maritime imagery. According to Adriana Kapsreiter, 'it is quite obvious that the themes in this relief were not conceived as a narrative whole, but as an addition of single motivic elements' – an additive character that bespeaks a late antique *Kunstwollen.*[84] The emphasis of the sarcophagus iconography, however, falls on Jonah in erotic repose – the largest element of the iconographical scheme. Kapsreiter understands the scene to be relating directly to the 'Pagan Endymion-motif, transferring the originally biblical narration into a prospective allegory of eternal peaceful rest in an idyllic environment.'[85] Arnold Provoost similarly proposes a 'bucolicized' understanding of Jonah in which the felicity of the 'pagan' pastoral idyll was deepened in meaning that connected the bliss of the idyll (or idyllic figure) with Christ (the Good Shepherd).[86] Can the connection that Provoost posits extend beyond a simple evocation of 'felicity, love and peace, during life and after death' in the Christian hereafter? Might a connection between Christ and Jonah more closely echo the connection between other figures in erotic repose? Rather than bucolicizing Jonah or deeming Endymion and the associated pastoral idyll as vestigial traces of a distinctly 'pagan' past in a distinctly Christian present, how might we read this scene at the imbrication of traditions – in a Christianity where Jonah looks more like Endymion than Jonah?

THE JONAH SARCOPHAGUS IN THE MUSEO PIO CRISTIANO

The early-fourth-century Jonah Sarcophagus in the Museo Pio Cristiano is, perhaps, the most famous example of the Jonah narrative (*fig. 14).* The sarcophagus depicts all three scenes of the cycle, but also contains an additional six biblical scenes which circumscribe the narrative: the raising of Lazarus, Noah's ark, Peter's arrest; Peter baptizing his jailers or Moses striking the rock for water, the good shepherd, and the so-called fisher of souls. The Jonah cycle, however, dominates the

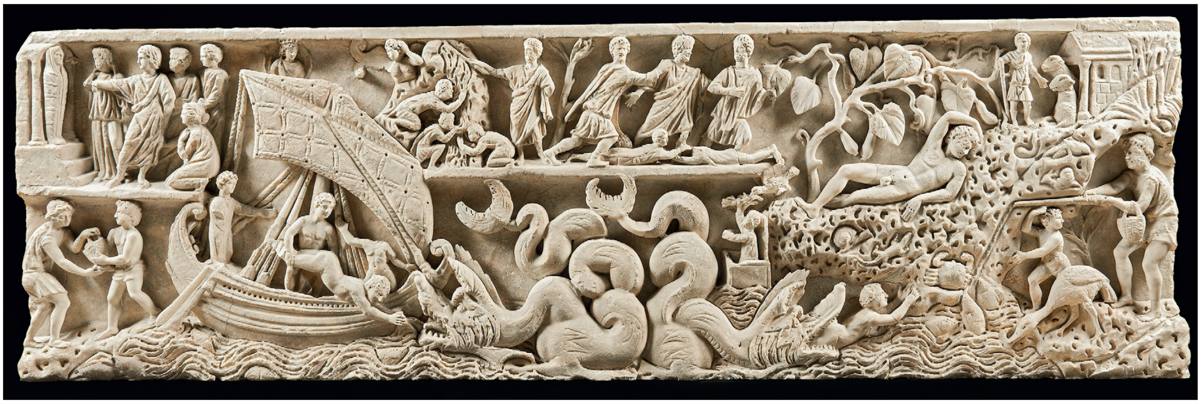


Fig. 14. Sarcophagus with the Jonah Narrative (photo courtesy Vatican Museums).

majority of the space. The central left portion of the sarcophagus depicts Jonah being thrown off the boat and diving headlong into the big fish, complete with a writhing, twisted body and forked tail. At the middle point of the sarcophagus, the *ketos* changes direction – facing to the right instead of the left – and regurgitates Jonah. Jonah is next pictured in erotic repose under a leafy vine. It is notable that the third scene is much larger than the previous two, perhaps indicating that the artist or patron wanted to emphasize this scene specifically. Jonah is beautiful, fully nude, and as sexy as any figure of Endymion. He extends his body for a viewer's delectation, his left arm reaching out along the earth, his right crooked around his head in the gesture of erotic repose.

The totality of the decorative program evokes traditional notions of resurrection and baptism, most obviously displayed by the raising of Lazarus, Peter baptizing his jailers or Moses striking the rock, and Jonah being thrown into the sea. Overall, it is reasonable to claim that the fusion of Hebrew Bible and New Testament scenes emphasizes the message of salvation – quite apt for a funerary context. But what of the highly visible and accentuated scene of Jonah reclining under the vine?

Like the episodic scene from the Santa Maria Antiqua sarcophagus, Jonah looks more like Endymion than Jonah as this single scene does not immediately seem to be related to the idea of salvation or resurrection. The imagery may have ties to baptism since Jonah is newly emerged from the sea, but without any hint of water in this specific scene, it seems a tenuous connection. This is even more striking when we consider that the episode of Jonah under the vine frequently appears independently, isolated and removed from the rest of the cycle. In such cases, it is typically surrounded by other biblical scenes, bucolic landscapes, shepherds, *orans* figures, or busts of the deceased, largely enveloping it within an eschatological context. Yet on its own – without the aid of other scenes to suggest its eschatological significance – its meaning is enigmatic. According to Graydon Synder, the third scene of the cycle 'presents the most problems,' particularly in reference to Jonah's nudity.[87] This episode, admittedly difficult to read, traditionally has been interpreted in three ways.

The first interpretation holds that the image of Jonah reclining under the vine is purely a 'workshop staple', mass-produced and easily copied from existing Endymion types, containing no inherent meaning. Since the choice of iconography is arbitrary, Jonah's nudity does not factor into the interpretation; it is simply part and parcel of the iconography of Endymion. Additionally, Jonah's appearance is one of utility – Christians needed a sleeping figure, so they simply used an Endymion type. Also falling within the purview of this interpretation, some scholars believe that the emphasis on Jonah's repose (i.e. its enlarged size in the narrative sequence) is a mistake. Snyder, for instance, explains that artisans so accustomed to carving Endymion onto sarcophagi 'did not know that the fish was the primary piece of the cycle.'[88] In claiming that the emphasis on the last scene is misplaced, Snyder implies that the artists (and the patrons commissioning the sarcophagi) were too dim to get the story right.

The second interpretation, as highlighted by the Santa Maria Antiqua sarcophagus, suggests that Jonah's pose should be read as an indicator of the Christian belief in a positive afterlife. In Snyder's reading of the scene, he asserts that Jonah has assumed Endymion's restful and pleasant sleep. Like Endymion's pose, Jonah's posture indicates that he is 'apparently satisfied.'[89] Similarly, Robin Jensen argues that Jonah's satisfied pose equates death with the 'restful sleep of the blessed.'[90] However, unlike Endymion, Jonah's rest in the Christian view is not eternal since resurrection awaits. As Tertullian in particular makes clear, themes of resurrection are explicit in the Jonah cycle.[91] The second scene, where the *ketos mega* swallows and regurgitates Jonah, is the most obvious example since it is directly linked to the 'sign of Jonah.' As for Jonah's nudity in the last scene, Jensen explains that it 'may allude to the paradisiacal promise of a blissful afterlife.'[92] Otherwise put, both Jonah's pose and his nudity stress the happiness of the Christian afterlife or, as argued by Alfred Stuiber, Jonah's nudity can be seen as a reference to the soul of the deceased as it exists in the *refrigerium interim*, a peaceful state of in-betweenness in the space between death and resurrection.[93]

The third interpretation, often closely related to the second, links Jonah with baptismal rebirth. To explain Jonah's nudity in a different way, Jensen focuses on the baptismal aspect of the story, proposing that Jonah's nudity is symbolic for the nudity of baptismal candidates as they are immersed and reborn from the 'womblike waters' of the baptismal font.[94] Jensen further claims that 'Jonah's nudity suggests innocence, specifically an innocence restored through the sacrament of baptism.'[95] For Jensen, Jonah is representative of 'dying and rising' and his nudity is one aspect of this theme.[96]

Of these interpretations, all are reasonable except the first, which is highly problematic. This outmoded argument is strongly refuted by Ben Russell who rejects the notion that sarcophagi production utilized a 'production-to-stock' system where 'stock products' were 'manufactured and stored in anticipation of order.' The notion that customers received a nearly or entirely completed sarcophagi 'off the shelf' is inaccurate.[97] Rather, it is clear that artists had no problems inventing new iconographies or adapting traditional ones. This is ostensibly true on 'Christian' sarcophagi as well, as iconographies were invented and adapted to depict various aspects of a new repertoire of stories. However, adherence to familiar patterns and imagery (an 'accepted visual language' as Russell labels it[98]) gave way to viewer legibility.

The latter two interpretations address the eschatological concern that emerges in Christianity and pervades funerary imagery. But does not a divine marriage also have eschatological implications? If we view the image of Jonah soteriologically, for instance, seeing Jonah as a type for Christ, the image becomes emblematic of salvation as it speaks of an intimacy between mortal and deity. This interpretation goes hand in hand with the 'accepted visual language' Russell mentions above. The way that Jonah is represented in the third scene of the cycle was a choice, not a foregone conclusion. Endymion's iconography assumes many varieties: in repose with his lower body covered, in repose with his genitals exposed, or fully clothed – not even in full erotic repose. Instead of appropriating a fully or partially dressed Endymion to represent Jonah (as was an option), Christians consistently employed a naked Endymion for their model.[99] They also largely retained the position of erotic repose for Jonah. These choices carry with them the typical associations of *eros* that are linked with the mythological iconography. The emphasis of the scene thus falls on Jonah's body – his beauty, his availability. Moreover, the *eros* inherent in Jonah's iconography is further enhanced by the vine over his head (an element of a pastoral idyll), which gestures back to the *locus amoenus* or meadow of love typical of Endymion imagery. As with Endymion, a *locus amoenus* motif indicates that Jonah anticipates a romantic tryst. The combination of the pose, the nudity, and the allusion to a *locus amoenus* signal that Jonah is ready for love. Consequently, if we are able to read death as an eschatological fulfillment of a divine love in scenes of Endymion and Selene, Ariadne and Dionysus, or Mars and Rhea Silvia, we can also read something like it in scenes of Jonah in erotic repose.

While Jonah was easily cast as a type for Jesus, he could also be cast as a type for the deceased individual – the deceased sleeps as Jonah sleeps. Consequently, when Jonah is depicted lying in erotic repose, sleeping under the vine, the viewer seemingly has three options with whom to equate the figure. Most simply, the viewer could read Jonah as the Jonah from the biblical narrative. The viewer could also read Jonah as Jesus, who, in the traditional view, appears on the sarcophagus as a triumph of baptism, death, and resurrection. Or the viewer could read Jonah as a type for the deceased.[100] It becomes clear that the use of Endymion for Jonah is a code-switching consonant with the very process of increasing narrative epitomization we have just followed in the discussion above. To anyone who had contemplated any of the three epiphanic sarcophagi we have considered, Jonah is above all an image of the beloved of a god or goddess: an Endymion, Ariadne, or Rhea Silvia.

Jonah's iconography, based on a culturally recognized model, provides a strong case for its erotic interpretation and the impending presence of a divine lover. We, however, are not convinced that the imagery alone is able to reach the *terminus* of interpretive possibility. Michael Koortbojian stresses that the nature of visual imagery 'may be linked to corresponding literary traditions.' If this is the case, as it seems to be with the more common resurrection and baptismal interpretations, then 'the appearance and function of common topoi' in the iconography can, to some extent, be further explained.[101] Unlike Borg who baldly eschews a connection between literary themes and Jonah iconography (especially resurrection),[102] we shall point to an aspect of Christian theology that more closely fits with the chronology of the popularity of the Jonah cycle and can thus illumine an interpretation of Jonah in erotic repose. We posit a reading of the scene according to a 'theology of *eros*.'[103] This reading recognizes the erotic tension in the iconography as it is translated into a Christian context and the figure of Jonah. It also acknowledges that Christians had more knowledge (or options) to bring to their interpretation of images besides (or in addition to) themes of resurrection and baptism as stressed by ecclesiastical sources, or the peaceful slumber implied by a sleeping figure. In applying *eros* to the interpretation of Jonah's iconography, text and image complement each other in a new fashion, in a fresh, and perhaps unusual, reading of Jonah.

Post Augustine, a morality of sexuality where Christian love has nothing to do with *eros* becomes quite pervasive.[104] However, many Christian writers in the early centuries of the Common Era forged syntheses between *agape* and *eros,* signaling the existence of a love implicated in divinity. As a result of this fusion, sanctity, as Virginia Burrus comments, gets 'restyled as an erotic art.' In this sense, the holy life, where erotic experience is close to sanctity, carries Christians 'to the extremes of human desire.'[105] Burrus argues that within Christian discourse a distinct *ars erotica* exists.[106] This is especially obvious in 'bride of Christ' or 'lover of Christ' motifs. At the root of the metaphor is a 'mystical marriage between God and the human soul,' which held, as Dylan Elliott explains, that 'all true believers should pursue the celestial bridegroom in anticipation of an ecstatic consummation in the afterlife.'[107] In various texts ranging from the mid-first century to the fourth century and beyond, we can trace veins of this type of *eros* that might be applicable to the visual exegesis of Jonah.

As early as the apostle Paul's letters in the mid-first century, *eros* was a defining element of a relationship with Christ. Diana Swancutt argues that the Pauline corpus queers Christ's body in order for individuals – both males and females – to be in sexual union with Christ. Paul's Christ, she writes, is the eschatological recreation of the original androgyne, a distinct sex within whose body believers were materially, collectively remade. By 'putting on' Christ's body in baptism, they became 'no longer male and female' (Gal. 3:28). As Christ's lovers, they participated in an erotic union of spirit more holy than that of Genesis 2:24.[108] Paul thus espouses an eschatological vision that knits Christ with the bodies of believers in an intimate physical union – a somatic logic that proclaims a 'communal love ethic' in the baptized lovers of Christ. We need only look to 1 Corinthians 6:16-17 as evidence of this kind of erotic relationship. In these verses Paul compares sex with a prostitute to sex with the Lord: 'whoever has sex (*kollōmenos*) with a prostitute becomes one body with her. For it is said, "The two shall be one flesh." But anyone who has sex (*kollōmenos*) with the Lord becomes one spirit with him.'[109] Paul here 'reminds believers of the importance of having sex with Christ's spirit' as a way to demonstrate that they are 'not their own,' but members *in* Christ's body.[110] This union with Christ becomes a salient motif in Christian texts, including the later deutero-Pauline letter of Ephesians. 'Equip the saints,' the author urges, 'for the building up of the body of Christ, until we all attain the oneness of the faith ... we are to grow up everyway into him, who is the head, Christ, from whom the whole body, joined and knit together by every joint with which it is supplied ... don the new man, created after the likeness of God' (4:12-24).

The motif of believers as 'lovers' or 'brides' of Christ is, perhaps, most explicit in Christian allegorical readings of the Song of Songs. The earliest extant example is documented in fragments of Hippolytus's early third century commentary on the Song.[111] Following Jewish hermeneutical approaches that rendered God as the bridegroom and Israel as the bride, Christians, like Hippolytus, interpreted the bridegroom as Christ and his bride as his church. This approach reached an apex in the work of Origen (d. 253 CE). While retaining the corporate interpretation of the Song as depicting Christ and the church, Origen also introduced a second level of allegorical interpretation: Christ as the bridegroom and the individual soul as the bride.[112] Christian commentaries on the Song of Songs established belief in Christ as a quest for a heavenly marriage, fostering an erotic relationship between individual believers and Christ.

The 'bride' or 'lover' of Christ motif extends also to apocryphal texts. The second century *Acts of John* is one such example. This apocryphal text contains a discourse which describes John's relationship with Jesus in erotic terms. Likely building on the trope of the beloved disciple in the Gospel of John (13:23, 20:2, 21:20), the author of the *Acts* states that Jesus loved John.[113] This love is reciprocal as John eagerly seeks Jesus's companionship. In his reading of the *Acts,* István Czachesz describes Jesus 'as the beauty whom John longs to behold.'[114] Considering the intimacy between the two characters, Czachesz concludes that in the *Acts* Jesus assumes the role of lover. This is substantiated by John himself who claims that Jesus made earthly love hateful to him [John] and replaced it with 'spotless love' toward Jesus.[115]

The motif of Christ as lover becomes extremely popular in fourth century martyrologies. In these texts death is portrayed as the necessary fulfillment of the love of God. Daniel Boyarin explains that martyr literature contained 'powerful erotic elements' in the language of passionate longing in the martyr's desire for death.[116] According to Boyarin, martyrs' deaths 'are all about love' and thus eroticize death as an expression of the consummation of a spiritual marriage.[117] This notion is particularly evident in the *Passio Perpetuae et Felicitatis.* As Perpetua processes to the amphitheater to be martyred, the narrator explains that she is no longer a *matronaliter nupta,* but a *matrona Christi* and *dei delicata.*[118] Here again earthly marriage is juxtaposed with a heavenly marriage to Jesus, but Perpetua is not labeled only as a bride of Christ, but also as his beloved – his sexual plaything. Hanne Sigismund-Nielsen translates *delicata* as 'whore,' which is a bit hyperbolic, but stresses the inherent sexual meaning of the term. Sigismund-Nielsen also comments that whenever the 'term *delicata* is used of an adult woman it always has erotic connotations.'[119]

Erotic theology becomes even more explicit in the late fourth century just as Jonah iconography is disappearing. The most provocative examples of this come from the works of Ambrose and Jerome. In *On Virgins,* Ambrose portrays the virgin martyr Agnes as surging 'toward an erotic consummation with Christ, joyfully impaling herself on [a] steely blade' to exchange her earthly life for a 'heavenly husband.'[120] Jerome, likewise, writes about his friend Paula and her fervent desire for Christ. While in Jerusalem, he relates that she threw herself down before the cross 'in adoration as though she beheld the Lord hanging upon it'; 'she kissed the stone which the angel had rolled away from the door of the sepulcher'; 'ardent' and 'athirst,' 'she even licked with her mouth the very spot on which the Lord's body had lain.'[121]

Whether in Paul's letters or Jerome's titillating description of Paula, these texts express a form of sexual eroticism in the relationship between the protagonist and Jesus, injecting human *eros* into the divine sphere, precipitating a union between Christ and human. More so, they demonstrate that all Christians whether male or female could hope to achieve a union between themselves and Christ. As Elliott comments, in the spirit of Galatians 3:28, 'the marriage between God and the soul was gender blind.'[122] The notion of a genderless soul is striking since 'Paul is now believed to have been citing an ancient baptismal formula,' indicating that such an understanding was in circulation for quite some time.[123] As a result of the androgyny of Christ's body and/or the androgyny of the soul, Christ's lovers could be both male and female.[124]

The inherent *eros* of the texts sampled above 'opens up a site of mediation,' which Mario Costa terms 'erotic intercourse,' between humans and Christ. 'The result of this intercourse,' he describes, 'is the becoming divine of the erotic lover.'[125] Otherwise put, the lover is made divine through their union with Christ. While Jonah is never used specifically as an example of an erotic union between Christ and a believer in early Christian literature, texts need not correspond directly to visual representations.[126] Rather, texts allow for a glimpse into the thought world of early Christians and interpretations that could be applied to iconographical traditions like the sleepers. In this thought world, we can see that a union between Christ and his lover is linked to eschatological fulfillment, and – like the love affairs of Selene and Endymion or of Dionysus and Ariadne – is a union eternally filled with desire.

JONAH AS A BRIDE OF CHRIST

Turning specifically to Jonah, we are suggesting that the eroticism of the Endymion/Ariadne/Rhea Silvia type as translated into Christian theology, and set within a funerary context, could be interpreted according to a theology of *eros* as an intense love for Christ linked to eschatological fulfillment – the consummation of a heavenly marriage.[127] Yet some scholars explicitly refute the presence of a god or divine lover in the scene. Borg, for example, argues that God does not substiute for Selene, Dionysus, or Mars. Yet she nevertheless claims that '[God's] presence was inherent' in the scene.[128] Jensen more explicitly comments that although Jonah's posture 'suggests a state of sexual availability … Jonah has no apparent consort.'[129] Although Jensen is technically correct that no consort appears in the scene, Jonah's iconography anticipates the presence of a lover. Borg's interpretation hints at this anticipated (or implied) presence, but touts it as indicative of the 'hope – or at least desire – for a peaceful existence in the presence, or under the protection of a caring deity.'[130] Both interpretations thus sidestep the inherent *eros* in the scene, in favor of the more palatable interpretation of a restful sleep. But Jonah is not simply sleeping, he is in a pose of sexual availability – his nude body and the *eros* must be accounted for. This is precisely what our interpretation does.

Since the iconography itself is easy to read – and well-known to ancient Romans – a lover does not need to appear in the scene: the viewer knows what is about to happen. Recalling the nude, desirous, and longing bodies (e.g., Narcissus, Endymion, Ariadne, Hermaphroditus, sleeping Maenads) from the mythical repertoire of Pompeian wall paintings, the figure of recumbent Jonah signals an erotic theme.[131] Hence, Jonah's nude and beautiful body shares a thematic constant with the eroticized Pompeian scenes. Further, as we have demonstrated, the excerpted figure of a sleeping mortal with portrait features already constituted a common visual trope on sarcophagi. Since Jonah can be variously read as either a type of Christ or the deceased, multiple interpretive possibilities present themselves. If the viewer sees Christ depicted in the relief, we might interpret the image to indicate that the true bridegroom awaits his bride, the deceased. This scenario could also be reversed so that it is the deceased who is waiting for Christ. This type of interpretation, where the line between subject and object is blurred, moves beyond the dual into a unity. Jonah, then, is simultaneously Christ and the believer intertwined in a passionate union, just as Paul describes in 1 Corinthians 6:17. The scene, like Endymion and Selene or Ariadne and Dionysus, is the first phase of an erotic scenario, which culminates in an eternal love between Christ and the deceased. In viewing the scene of the recumbent Jonah, ancient viewers might have taken the inherent eroticism of the iconography seriously. Thus, in addition to themes of resurrection, baptism, and peaceful slumber we must add that of erotic fascination and fulfillment.

NOTES

[1] Panofsky 1962; Bann 2010; Elsner/Lorenz 2012.

[2] Lehmann 1941; Thompson 1960, 36–77; Brilliant 1984; Elsner 1995; Clarke 2003, 324, n. 11.

[3] Euripides, *Bacchae,* 1277-1284, trans. I. Johnston:
Κάδμος - τίνος πρόσωπον δῆτ᾽ ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;
Ἀγαύη - λέοντος, ὥς γ᾽ ἔφασκον αἱ θηρώμεναι.
Κάδμος - σκέψαι νυν ὀρθῶς: βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.
Ἀγαύη - ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ᾽ ἐν χεροῖν;
Κάδμος - ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.
Ἀγαύη - ὁρῶ μέγιστον ἄλγος ἡ τάλαιν᾽ ἐγώ.
Κάδμος - μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;
Ἀγαύη - οὔκ, ἀλλὰ Πενθέως ἡ τάλαιν᾽ ἔχω κάρα.
Cadmus - Well, then, this head your hands are holding—whose is it?
Agave - It's a lion's. That's what the hunters said.
C. - Inspect it carefully. You can do that without much effort.
A. *[inspecting the head]* - What is this? What am I looking at? What am I holding?
C. - Look at it. You'll understand more clearly.
A. - What I see fills me with horrific pain ... such agony ...
C. - Does it still seem to you to be a lion's head?
A. - No. It's appalling—this head I'm holding belongs to Pentheus

[4] Plin. *HN* 35.36: *Hercules infans dracones strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone.* [Infant Hercules strangling the snakes, in the presence of Amphitryon and his mother Alcmene, who is struck with horror.]

[5] Ely 1896, 144-148; Lauter-Bufe, 47-53; Brendel 1932, 200.

[6] Leach 1986.

[7] Maurizio Bettini has published widely on this subject; see also the publication of the Jerome Lectures presented at the American Academy in Rome in 2016: https://www.aarome.org/event/maurizio-bettini-invention-roman-god-anthropology-and-roman-religion

[8] Fredrick 1995, 266–88; Frederick enumerates the poses that show Ariadne's front and those that show her back.

[9] Connor 1984, 387–394.

[10] Schröder 1989, 30.

[11] Pollitt 1986, 134, fig. 146.

[12] Sichtermann 1992, 33–35, with bibl.

[13] Clarke 1998, 68–70, nn.14–18; Gury 2006, 267–283.

[14] Maiuri 1933, 321-330 (Mars and Venus); Clarke 1998, 68–70, fig. 23; Painter 2001, 56-58, pl. 5-6; Kousser 2008, 52-53; Lorenz 2008, 181 cited as example of Mars and Venus as a sexual couple, forerunner to post-Augustan images at Pompeii in which Mars becomes a domesticized lover; Hunter-Crawley/O'Brien 2019, 21-23.

[15] Clarke 1998, fig. 34.

[16] Clarke 1998, 289, n.18 lists the examples of the gesture of erotic repose appearing in the painting and ceramics studied; the gesture is evenly attributed to males and females in these scenes of lovemaking.

[17] To remind us that the object of Dionysus's passion is quite asleep despite her signaling erotic readiness, Somnus (Sleep) leans over Ariadne, holding a golden cup with a sleeping potion in his left hand while he extends his right arm to sprinkle the potion on her. Somnus's expression is one of careful concentration.

[18] Lorenz 2008, 55-185.

[19] Mulvey 1975, 6–18.

[20] Fredrick 1995, 287 analyses the paintings of the House of the Vettii and the House of the Ara Massima to articulate the Roman house by gender, stating that '. . .whether or not space in the Roman house is ever found to be articulated by gender, the treatment of gender in the central paintings raises issues of penetrability and pleasure within and beyond the domestic space the paintings adorn.'

[21] Fredrick 1995, 272 points out that there are 43 paintings of Ariadne in houses at Pompeii, 12 per cent of total

center pictures found at Pompeii; Hodske 2007, 154-162; Lorenz 2008, 120-123.

[22] Gabelmann 1986, 726–42; classical sources linking Endymion with Mount Latmus include Ov. *Her.* 18.61–65; Ov. *Ars A.* 3.83; Luc. *Dial. D.* 19, where Endymion is discussed by Aphrodite and Selene; Cic. *Tusc.* 1.38.92.

[23] Hodske 2007, 210–12 classifies this composition as *Bildthema I.* Hodske has classified a total of 28 paintings from Pompeii figuring Selene approaching the sleeping shepherd. Only in one of these paintings, Hodske's *Bildthema II*, does Selene appear in a chariot in the sky. Hodske's classification is somewhat limited, since it lumps together the images where Endymion is asleep, often with the crooked-arm gesture, with those in which he is fully awake, sitting upon a rock and looking at the approaching goddess.

[24] Dardenay 2010, 241–53; Meyboom/Moormann 2013, 23, 178 suggest that the scene depicts Dionysus and Ariadne.

[25] Hodske 2007, 135.

[26] Lorenz 2008 arrives at a similar conclusion.

[27] Roller 2006.

[28] Lehmann-Hartleben 1941, 16–44.

[29] Ov. *Ars A.* 1.219-28; Lehmann-Hartleben 1941, 10, n. 30.

[30] Birk 2013, 9–10; Borg 2019.

[31] Birk 2013, 35.

[32] *Parentalia*: Ov. *Fast.* 1.533-542; *Lemuria*: Ov. *Fast.* 5.419-492.

[33] Varro *Ling.* 6.13; Toynbee, 1971, 51, 62–64; Hopkins 1983, 233.

[34] Meinecke 2008; Borg 2013, chapter 7.

[35] Elsner 2018, 546–465; Platt 2011, 371–384.

[36] von Blanckenhagen 1986, 106–143; Leach 1981, 307–327; Brilliant 1984.

[37] Weitzmann 1947, 12–47.

[38] Bettina Bergmann has worked extensively on the meanings and reading patterns of epitomized narratives in Pompeian paintings. See especially Bergmann 1996, 199–218.

[39] Desogus 2012, 501–521.

[40] Elsner 1995, 346–348; Platt 2012, 218.

[41] Zanker/Ewald 2012; Ewald 1999.

[42] Birk 2013, 24, graph 1.

[43] Newby 2011, 201.

[44] Bergmann 1996, 199-218.

[45] Huskinson 1998, 129–58.

[46] Newby 2011, 189-227.

[47] Birk 2013, 55–98.

[48] Elsner 2018, 562.

[49] Platt 2012, 226; on the *imago,* see Liverani 2019.

[50] Baratte/Metzger 1985, 71–75, n. 25.

[51] Birk 2013, 148.

[52] Sorabella 2001, 78.

[53] Wrede 1981.

[54] Kleiner 1992, 280–283.

[55] Berczelly 1987, 59–90.

[56] Birk 2011, 229.

[57] In addition to sarcophagi and catacomb paintings, Jonah appears on a variety of media including ivory, lamps, gold glass, silver and earthenware. See Mitius 1897 for the first inventory of Jonah-themed items. For more recent inventories and studies on Jonah-themed objects see Morey 1959; Engemann 1998, 690-698; Spier (ed.) 2007, 191-192; Bonansea 2009, 220; Dresken-Weiland 2011, 69; Provoost 2011, 1.35-36.

[58] Dresken-Weiland 2010, 18–20. Dresken-Weiland records that the scene of Jonah being thrown overboard appears 89 times and the scene of Jonah being regurgitated by the big fish appears 57 times in sarcophagi reliefs.

[59] Schultze 1880, 81–82.

[60] See Morey 1905, 151; Gerke 1940, 38–51; Sichtermann 1992, 35; Finney 1994, 225; Jensen 2000, 72–73; Snyder 2003, 55. On the iconography of Jonah, see Lawrence 1961, 324-327.

[61] Couzin 2013, 237, 230.

[62] Gabelmann 1983, 742; Sichtermann 1983, 245.

[63] Mazzoleni 2000, 191–193; Couzin 2013, 233–235.

[64] Stuiber 1957, 136-151. Stuiber's conclusions largely have been dismissed in recent scholarship, but pieces of his argument have been appropriated and modified. Barbara Borg, for example, argues for the general premise that the iconography of recumbent Jonah signifies the interim state between the day of death and the final judgment followed by resurrection. See Borg 2016, 263-288. For critiques of Stuiber see de Bruyne 1958, 87-118 and Engemann 1996, 553-556.

[65] Mathews 2000, 397; Jensen 2004, 45.

[66] Balch 2008, 275.

[67] Elsner, 2016, 1–20 cautions of distinguishing neatly between 'pagan' and 'Christian' motifs in a way that fourth-century viewers did not. While stories and scenes from the Hebrew Bible, like Jonah, prefigured New Testament themes such as resurrection and baptism, these scenes were integrated into an entirely traditional context of *pietas, paideia,* and bucolic idylls: 'Insofar as some Christian patrons may have partaken of a different eschatology, and hence a different view of life and death, from other Romans, one can see that different ways of viewing and patron-relations to the finished object are potentially at play in Christian iconographies. This, however, is a subtle nuance within what ought to be one field' ('Introduction,' 9).

[68] Borg 2016, 265.

[69] Borg 2016, 265.

[70] Borg 2016, 264.

[71] Tert. *De resurrectione carnis* 58.8-10.

[72] Ambrose of Milan, *Ep.* 76.25 [olim 20.25]; Gregory of Nyssa, *De tridui spatio* 9.1.277.

[73] Duval 1973, 604. Quoting Jerome, *In Ionam,* 1.3.

[74] Duval 1973, 350–351. See Jerome, *In Matthaeum,* 9.24-5.

[75] Duval 1973, 464, 606.

[76] Sherwood 2000, 10.

[77] Sherwood 2000, 16–17.

[78] Sherwood 2000, 13.

[79] Borg 2016, 275.

[80] Borg 2016, 264.

[81] Borg 2016, 273.

[82] For a discussion of the early dating of this sarcophagus see Koch 2000, 228; Kapsreiter 2014, 34; Dresken-Weiland 2010, 103.

[83] Ewald 1999, 42-47 deems this arrangement an 'inspiration group' as the figures were allegories for *concordia*, *paideia*, and marital unity. Cf. Zanker 2005, 243–252.

[84] Kapsreiter 2015, 165.

[85] Kapsreiter 2015, 169.

[86] Provoost 2004, 33–34 notes that the pastoral elements on such an early Christian sarcophagus should not be seen to represent 'the celestial paradise to which the dead were led by Christ *Psychopompus*' (as some have assumed).

[87] Snyder 2003, 54.

[88] Snyder 2003, 92.

[89] Snyder 2003, 55.

[90] Jensen 2000, 173.

[91] Stephen Davis, following Tertullian's reference to Jonah, argues that the scene of Jonah at rest symbolizes bodily resurrection in its presentation of a beautiful, nude classical body. See Davis 2000, 72-83.

[92] Jensen 2012, 154.

[93] Stuiber 1957, 136–51. As noted above, Borg follows Stuiber's general argument that recumbent Jonah symbolizes the interim state.

[94] Jensen 2000, 173.

[95] Jensen 2012, 155.

[96] Jensen 2012, 137–176.

[97] Russell 2011, 120.

[98] Russell 2011, 136.

[99] Jonah, like Endymion, was sometimes clothed. Nicoletta Bonansea discusses thirteen instances of a clothed Jonah. See Bonansea 2009.

[100] Elsner 1995, 90. According to Elsner, a structure of viewing in the later empire constitutes what he calls 'mystic viewing or contemplation'. This type of viewing is 'predicated on the assumption that in mystic experience the dualism of subject and object can be transcended into a unity that is neither subject nor object and yet is simultaneously both.' This method derives from Plotinus who claims that the 'mystic vision' - synonymous with experiencing God - 'is a union of self and other beyond the dual.'

[101] Koortbojian 1995, 18.

[102] Borg 2016, 278: 'Images were rarely used to illustrate a text ... In early Christian funerary contexts, the story of Jonah has been de-specified.'

[103] We borrow this phrase from Burrus/Keller 2006; see especially Burrus 2006, xiii: 'What does theology have to say about the place of eroticism in the salvific transformation of human subjects. . . How does eros infuse theological practice and transfigure doctrinal tropes?'

[104] Nygren 1953.

[105] Burrus 2004, 1.

[106] Burrus 2004, 3.

[107] Elliott 2011, 1.

[108] Swancutt 2006, 67. Genesis 2:24: 'Therefore a man leaves his father and his mother and clings to his wife, and they become one flesh'. For other queer and erotic readings of Paul see especially Moore 1996; Moore, 2001; Lopez 2008.

[109] Cited in Swancutt 2006, 93.

[110] Swancutt 2006, 93.

[111] Bonwetsch/Achellis (eds.) 1897, 341–374.

[112] Origen, *Canticum canticorum*.

[113] *Acts of John*, 90.

[114] Czachesz 2006, 66.

[115] *Acts of John*, 113.

[116] Boyarin 1999, 95.

[117] Boyarin 1999, 107.

[118] *Passio Perpetuae et Felicitatis*, 18.

[119] Sigismund-Nielsen 2012, 115.

[120] Burrus 2004, reading Ambrose, *De Virginibus* 2.

[121] Burrus 2004, 62, quoting Jer. *Ep.*, 108.

[122] Elliott 2011, 13. See also Meeks 1974, 165-208; MacDonald 1987, 98-101; Martin 1995, 230-233. Gal. 3:26-28: 'In Christ Jesus you are all sons of God through faith. For as many of you as were baptized into Christ have put on Christ. There is neither Jew nor Greek, slave nor free, male and female. For you are all one in Christ Jesus.'

[123] Elliott 2011, 12; Meeks 1974, 166.

[124] Elliott 2011, 13; Clark 2008, 1-25.

[125] Costa 2006, 61.

[126] Borg 2016, 278.

[127] This funerary context is also inclusive of catacomb frescoes in which the 'rest of Jonah' appears numerous times. The imagery in catacomb frescoes could likewise be read as the anticipation of a union with Christ.

[128] Borg 2016, 279. Borg's reasoning is predicated on the fact that God was not depicted in Christian visual representations until the late fourth century.

[129] Jensen 2012, 154. Jensen subsumes the *eros* of the scene in the nudity of baptism.

[130] Borg 2016, 280. It should be noted that Borg's interpretation does not account for the *eros* of the scene or Jonah's nudity at all. Moreover, in Borg's effort to disconnect ecclesiastical texts from the exegesis of recumbent Jonah, particularly in regard to interpretations of resurrection, she too quickly disregards a possible resonance between literary sources and images.

[131] Fredrick 1995; Koloski-Ostrow/Lyons 1997; Lorenz 2008.

BIBLIOGRAPHY

Balch, D. L. 2008, From Endymion in Roman Domus to Jonah in Christian Catacombs: From Houses for the Living to Houses for the Dead, in L. Brink/D. A. Green (eds.), *Commemorating the Dead: Texts and Artifacts in Context*, New York, 273-301.

Bann, S. 2010, Meaning/Interpretation, in R.S. Nelson/R. Shiff, *Critical Terms for Art History*, ^{2}Chicago, 128–142.

Baratte, F./C. Metzger 1985, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Paris.

Berczelly, L.1987, The Soul after Death: A New Interpretation of the Fortunati Sarcophagus, *ActaAArtHist* 8, 59–90.

Bergmann, B. 1996, The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior, in N.B. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, New York, 199–218.

Birk, S. 2011, Man or Woman? Cross-Gendering and Individuality on Third Century Roman Sarcophagi, in J. Elsner/J. Huskinson (eds.), *Life, Death, and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, New York, 229–260.

Birk, S. 2013, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*, Aarhus.

Bonansea, N. 2009, La variante di Giona vestito nell'iconografia paleocristiana tra III e VI secolo, *VetChr* 46, 199–222.

Bonwetsch, G.N./H. Achellis (eds.) 1897, *Hippolytus Werke* 1. *Hippolytus Kommentar zum Buche Daniel und die Fragmente des Kommentars zum Hohenlied*, Leipzig.

Borg, B. 2013, *Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-century CE Rome*, Oxford.

Borg, B. 2016, Slumber Under Divine Protection: From Vague Pagan Hopes to Christian Belief, in N. Hömke/G.F. Chiai/A. Jenik (eds.), *Bilder von dem Einen Gott: Die Rhetorik des Bildes in monotheistischen Gottesdarstellungen der Spätantike,* Göttingen, 263-288.

Borg, B. 2019, *Roman tombs and the art of commemoration: contextual approaches to funerary customs in the second century CE*, New York.

Boyarin, D. 1999, *Dying for God: Martyrdom and the Making of Christianity and Judaism*, Stanford.

Brendel, O. 1932, Der schlangenwürgende Herakliskos, *JdI* 47, 191-238.

Brilliant, R. 1984, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art,* Ithaca.

Burrus, V. 2004, *The Sex Lives of Saints: An Erotics of Ancient Hagiography,* Philadelphia.

Burrus, V. 2006, Introduction: Theology and Eros After Nygren, in Burrus/Keller 2006, xiii-xx.

Burrus, V./C. Keller (eds.) 2006, *Toward a Theology of Eros: Transfiguring Passion at the Limits of Discipline* (Transdisciplinary Theological Colloquia), New York.

Clark, E. 2008, The Celibate Bridegroom and His Virginal Brides: Metaphor and the Marriage of Jesus in Early Christian Ascetic Exegesis, *Church History* 77, 1-25.

Clarke, J.R. 1998, *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.-A.D. 250*, Berkeley.

Clarke, J.R. 2003, *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 B.C.-A.D. 315*, Berkeley.

Connor, P.J. 1984, The Dead Hero and the Sleeping Giant by the Nikosthenes Painter at the Beginning of a Motif, *AA* 99, 387–394.

Costa, M. 2006. For the Love of God: The Death of Desire and the Gift of Love, in Burrus/Keller 2006, 38–62.

Couzin, R. 2013, *Death in a New Key: The Christian Turn of Roman Sarcophagi*, Ph.D. diss., Toronto.

Czachesz, I. 2006, Eroticism and Epistemology in the 'Apocryphal Acts of John', *Nederlands Theologisch Tijdschrift* 60.1, 59–72.

Dardenay, A. 2010, Formation et interprétation d'un schéma iconographique: Le cas des images figurant Mars et Rhéa Silvia, in I. Bragantini (ed.), *Atti del X Congresso Internazionale : Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique (AIPMA, Naples 17–21 settembre 2007)*, Naples, 241–253.

Davis, S.J. 2000, Jonah in Early Christian Art: Allegorical Exegesis and the Roman Funerary Context, *Australian Religion Studies Review* 13, 72-83.

de Bruyne, L. 1958, Refrigerium Interim, *RAC* 34, 87-118.

Desogus, P. 2012, The Encyclopedia in Umberto Eco's Semiotics, *Semiotica* 192, 501–521.

Dresken-Weiland, J. 2010, *Bild, Wort und Grab. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3.–6. Jahrhunderts*, Regensburg.

Dresken-Weiland, J. 2011, Bilder im Grab und ihre Bedeutung im Kontext der Christianisierung der frühchristlichen Welt, *Antiquité Tardive* 19, 63-78.

Duval, Y.-M. 1973, *Le Livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine: sources et influence du commentaire sur Jonas de saint* Jérôme, Paris.

Elliott, D. 2011, *The Bride of Christ Goes to Hell: Metaphor and Embodiment in the Lives of Pious Women, 200–1500*, Philadelphia.

Elsner, J. 1995, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge.

Elsner, J. 2011, Introduction, in J. Elsner/J. Huskinson (eds.), *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlin, 1-20.

Elsner, J. 2018, The Embodied Object: Recensions of the Dead on Roman Sarcophagi, *Art History* 41.3, 546–565.

Elsner, J./K. Lorenz 2012, The Genesis of Iconology, *Critical Inquiry* 38, 3, 483-512.

Ely, T. 1896, Pompeian Paintings and Their Relation to Hellenic Masterpieces, with Special Reference to Recent Discoveries, *JHS* 16, 143-157.

Engemann, J. 1996, Biblische Themen im Bereich der frühchristlichen Kunst, in G. Schöllingen/C. Scholten (eds.), *Stimuli: Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum*, Münster, 553-556.

Engemann, J. 1998, Jonas, *RAC* 18, 689-697.

Ewald, B.C. 1999, *Der Philosoph als Leitbild: Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs*, Mainz.

Finney, P.C. 1994, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, Oxford.

Fredrick, D. 1995, Beyond the Atrium to Ariadne: Erotic Painting and Visual Pleasure in the Roman House, *ClAnt* 14.2, 266–288.

Gabelmann, H. 1986, Endymion, *LIMC* 3,1, 726–742.

Gerke, F. 1940, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin.

Gury, F. 2006, La disponibilité à l'autre. Le geste de la séduction passive dans l'art romain, in L. Bodiou/D. Frère/V. Mehl (eds.), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, 267–283.

Hodske, J. 2007, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis: Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis* (Stendaler Winckelmann-Forschungen), Ruhpolding.

Hopkins, K. 1983, *Death and Renewal* (Sociological Studies in Roman History), Cambridge.

Hunter-Crawley, H./E. O'Brien (eds.) 2019, *The Multi-sensory Image from Antiquity to the Renaissance*, Abingdon.

Huskinson, J. 1998, Unfinished Portrait Heads on Later Roman Sarcophagi: Some New Perspectives, *BSR* 66, 129–158.

Jensen, R.M. 2000, *Understanding Early Christian Art*, New York.

Jensen, R.M. 2004, *Substance of Things Seen: Art, Faith, and the Christian Community*, Grand Rapids.

Jensen, R.M. 2012, *Baptismal Imagery in Early Christianity; Ritual, Visual, and Theological Dimensions*, Grand Rapids.

Kapsreiter, A. 2014, *Tod des Körpers—Auferstehung des Leibes: Einführung in Bestattungskultur und Jenseitsvorstellungen der Spätantike anhand der ersten christlichen Sarkophage*, Saarbrücken.

Kapsreiter, A. 2015, Sarcophagus S. Maria Antiqua: Some Comments on Reception as an Element of Identity in Late Antiquity and Early Christian Sarcophagi, *Visual Past: A Journal for the Study of Past Visual Cultures* 2.1, 155–173.

Kleiner, D. 1992, *Roman Sculpture* (Yale Publications in the History of Art), New Haven.

Koch, G. 2000, *Frühchristliche Sarkophage* (Handbuch der Archäologie), Munich.

Koloski-Ostrow, A./C.L. Lyons, eds. 1997, *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical art and Archaeology*. London.

Koortbojian, M. 1995, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley.

Lauter-Bufe, H. 1967, *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken*, diss. Cologne.

Leach, E.W. 1981. Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting, *RM* 88, 307–327.

Leach, E.W. 1986. The Punishment of Dirce: A Newly Discovered Painting in the Casa di Giulio Polibio and its Significance within the Visual Tradition, *RM* 92, 157-182.

Lehmann-Hartleben, K. 1941, The *Imagines* of the Elder Philostratus, *ArtB* 23, 16–44.

Liverani, P. 2019, Nomen e Imago: presenza e assenza nei ritratti sui sarcofagi romani, *RM* 125, 323-343.

Lopez, D. 2008, *Apostle to the Conquered: Reimagining Paul's Mission*, Minneapolis.

Lorenz, K. 2008, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häuser*, Berlin.

Mathews, T.F. 2000, La nudità nel cristianesimo, in S. Ensoli/E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città Cristiana*, Rome, 396-398.

Mazzoleni, D. 2000, Giona, in F. Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Vatican City, 191–193.

Meeks, W. A. 1974, The Image of the Androgyne: Some Uses of a Symbol in Earliest Christianity, *History of Religions* 13.3, 165-208.

Meinecke, K. 2008, Roman Sarcophagi in Their Original Context, Rome and Vicinity, *Archaeologie-Online* https://www.archaeologie-online.de/tagungsberichte/tombs-as-places-of-cult-and-imagination/roman-sarcophagi-in-their-original-context-rome-and-vicinity/.

Meyboom, P.G.P./E.M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma* (BABESCH Supplement 20), Leuven.

Mitius, O. 1897, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums* (Archäologische Studien zum Christlichen Altertum und Mittelalter), Freiburg i. B.

Moore, S.D. 1996, *God's Gym: Divine Male Bodies of the Bible,* New York.

Moore, S.D. 2001, *God's Beauty Parlor and Other Queer Spaces In and Around the Bible,* Stanford.

Morey, C.R. 1905, The Christian Sarcophagus in S. Maria Antiqua in Rome, *Supplementary Papers of the American School of Classical Studies in Rome* 1, 148–156.

Morey, C.R. 1959, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of Other Gold-Glass Collections*, Vatican City.

Mulvey, L. 1975, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16.3, 6–18.

Newby, Z. 2011, In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi, in J. Elsner/J. Huskinson (eds.), *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi,* Berlin, 189–227.

Nygren, A. 1953, *Agape and Eros,* Philadelphia.

Painter, K.S. 2001, *The Insula of the Menander at Pompeii: The Silver Treasure,* Oxford.

Panofsky, E. 1962, *Studies in Iconology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York.

Perrin, Y. 1982, Nicolas Ponce et la Domus aurea de Néron: une documentation inédite, *MEFRA* 94, 843-891.

Platt, V. 2011, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion* (Greek Culture in the Roman World), Cambridge.

Platt, V. 2012, Framing the Dead on Roman Sarcophagi, *RES: Anthropology and Aesthetics* 61/62, 213–227.

Pollitt, J. J. 1986, *Art in the Hellenistic Age*, New York.

Provoost, A. 2004, Pastor or *Pastor Bonus*? The Interpretation and Evolution of Pastoral Scenes in the Late Antiquity, *Dutch Review of Church History* 84, 1–36.

Provoost, A. 2011, *De vroegchristelijke funeraire beeldtaal: Met chronologisch repertorium van de catacombenschilderingen in Rome en van de vroegchristelijke sarcofagen*, Leuven.

Roller, M.B. 2006, *Dining Posture in Ancient Rome: Bodies, Values, Status,* Princeton.

Russell, B. 2011, The Roman Sarcophagus 'Industry': A Reconsideration, in J. Elsner/J. Huskinson (eds.), *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi,* Berlin, 119–146.

Schröder, S.F. 1989, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios: Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit*, Rome.

Schultze, V. 1880, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente,* Vienna.

Sherwood, Y. 2000, *A Biblical Text and Its Afterlives: The Survival of Jonah in Western Culture*, Cambridge.

Sichtermann, H. 1983, Der Jonaszyklus, in H. Beck/P. Bol (eds.), *Spätantike und frühes Christentum: Ausstellung im Liebighaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main: 16 Dezember 1983 bis 11 März 1984*, Frankfurt, 241-248.

Sichtermann, H. 1992, *Die mythologischen Sarkophage. Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien* (Die Antiken Sarkophagreliefs 12.2), Berlin.

Sigismund-Nielsen, H. 2012, Vibia Perpetua – An Indecent Woman, in J. Bremmer/M. Fermisan (eds.), *Perpetua's Passions: Multidisciplinary Approaches to the Passio Perpetuae et Felicitatis,* Oxford, 103–117.

Snyder, G.F. 2003, *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life Before Constantine*, Macon.

Sorabella, J. 2001, A Roman Sarcophagus and Its Patron, *MetrMusJ* 36, 67–81.

Spier, J. 2007, *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, Fort Worth.

Stuiber, A. 1957, Refrigerium Interim*: Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst,* Bonn.

Swancutt, D.M. 2006, Sexing the Pauline Body of Christ: Scriptural Sex in the Context of the American Christian Culture War, in Burrus/Keller 2006, 65-98.

Thompson, M.L. 1960, The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity, *Marsyas* 9, 36–77.

Toynbee, J.M.C. 1971, *Death and Burial in the Roman World,* Ithaca.

von Blanckenhagen, P.H. 1986, Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, *RM* 75, 106–143.

Weitzmann, K. 1947, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Studies in Manuscript Illumination), Princeton.

Wrede, H. 1981, Consecratio in formam deorum*: Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit,* Mainz am Rhein.

Zanker, P. 2005, Ikonographie und Mentalität: Zur Veränderung mythologischer Bildthemen auf den kaiserzeitlichen Sarkophagen aus der Stadt Rom, in R. Neudecker/P. Zanker (eds.), *Lebenswelten: Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit,* Wiesbaden, 243-252.

Zanker, P./B.C. Ewald 2012, *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford.

JOHN R. CLARKE
DEPARTMENT OF ART & ART HISTORY
2301 SAN JACINTO BLVD., STOP D1300
UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
AUSTIN, TX 78712-1421
j.clarke@austin.utexas.edu

JAIMIE GUNDERSON
DEPARTMENT OF RELIGIOUS STUDIES
GEORGE MASON UNIVERSITY
FAIRFAX, VA 22030-4422
jgunder@gmu.edu

BABESCH 96 (2021), 177-208. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289466

Henchir el Biar re-collected
New evidence from J.W. Salomonson's survey in 1968

Carina Hasenzagl

Abstract

*Within the framework of the study of J.W. Salomonson's survey collection of late Roman African Red Slip Ware, new evidence from the North Tunisian workshop of Henchir el Biar prospected by Salomonson in 1968 is presented here. Typo-chronological evaluations and standardized fabric description have been combined and cross-referenced with already studied finds to establish a coherent classification of Henchir el Biar's late Roman tableware production. The long-lasting assumption of an end of production in the mid-6th century AD is thereby revised.**

In 1971, the Dutch archaeologist Jan Willem Salomonson (1925-2017) explained the method of a ceramic specialist by comparing it to the work of the famous detective Sherlock Holmes, since both were "dealing with incompatible, incomplete and accidentally preserved data".[1] At that point, Salomonson himself probably would not have guessed that his legacy – a collection of African Red Slip Ware from major production sites – would somehow also become the case of a detective-like inquiry. This case, that was thought to be closed,[2] was recently bolstered by unexpected leads at Vianen (Netherlands), revealing new information on the North Tunisian workshop Henchir el Biar.

SALOMONSON'S SURVEY COLLECTION

In the 1960s and 1970s, Salomonson prospected several Tunisian and Algerian sites, gathering a large amount of African Red Slip Ware (hereafter ARS). The importance of his collection is due to the fact that the survey sites are not only find spots but also places of production, thus providing high numbers of finds with secure archaeological provenance for analyses. In the late 1970s and 1980s, when extensive research at the African production sites had not yet started, Salomonson's collection was scientifically highly valued. However, his vision of studying and publishing the material somehow took several decades to develop and has in itself become a chapter in the history of the discipline.[3] The trail of storage places and relocations of the survey collection leads from the Netherlands Institute in Rome (1964) to Utrecht (1968) and Bunnik (1988), then to Ghent (2003) and Vienna (2010) University.[4] Most recently, 255 finds collected by Salomonson at the North Tunisian workshop of Henchir el Biar in 1968[5] reappeared at Vianen, in the estate of the last keeper of the collection at Utrecht University, Mr. Joop J.V.M. Derksen (1935-2018).[6]

Derksen, an expert on Roman oil lamps, was a lecturer at Utrecht and Amsterdam universities and also a conservator of the archaeological collection of the Utrecht University Museum for many years.[7] Thus, he had access to Salomonson's survey material that was given to the university by Salomonson, who was a professor at Utrecht until 1983. In April 1995, Derksen took specimens from Salomonson's survey sites Ajoua, Pheradi Maius and at the same time probably also from Henchir el Biar to Amsterdam University. What was indicated by Derksen himself on a piece of note paper[8] enclosed with the rest of the finds, was somehow lost in the official paper trail. Why he chose only one part of Henchir el Biar's material, while the other part remained with the ensemble, is not known. Carefully kept in original wooden boxes labeled 'prospectie Henchir el Biar', the survey finds stayed with Derksen at his house inVianen until his death in 2018. The intention of studying the finds is evinced by the fact that most of the fragments were given inventory numbers, although it is unclear why not all of them were numbered.[9] Since some fragments without inventory number were pieces fitting with inventoried examples and also match the petrographic characteristics of Henchir el Biar, the same origin of all the material presented here and their assemblage during Salomonson's survey is not in doubt.

HENCHIR EL BIAR

Located in the Mejerda Valley, the production center of Henchir el Biar lies within a 5 km distance from the workshops of El Mahrine and Bordj el Djerbi that are all traditionally counted as producers of late Roman ARS D[1]. It is assumed that they were all built on the same *latifundium* around 320/330 AD.[10] A parallel production and organization of these workshops is suggested not only by the very short geographical distance but also by the similar and contemporaneous vessel types of the workshops that produced ARS and cooking ware in four main and several subphases (*tab. 1*).[11] The first phase (1a-1c) of manufacture dates from the first third of the 4th to the mid-5th century AD. It was followed by phase 2 continuing until 470/480 AD and phase 3, which lasted until 500 AD. The production ceased with the fourth and final phase (4a-4c) in the middle (or end) of the 7th century AD. It was believed that the atelier at Henchir el Biar was closed down approximately 100 – or even 150 – years earlier than neighboring El Mahrine and Bordj el Djerbi.[12] However, the examples presented here suggest otherwise.

THE RE-COLLECTED FINDS

Before the objects in Vianen were found, 65 diagnostic pieces from Henchir el Biar (*tab. 2*) have already been typologically and petrographically studied.[13] These fragments, however, only reflect a restricted repertoire of 4th and 5th-century vessel types consisting of Hayes 67A-C, Hayes 73A/B, and Hayes 76A/B corresponding with El Mahrine's and Henchir el Biar's production phases 1b and 1c.[14] Although the typological homogeneity of these finds was considered striking, they were thought to be the only fragments collected by Salomonson at the site. Yet, as it turned out, they represent only a small portion (20.3%) of the total survey material from Henchir el Biar. The 255 re-collected finds (*tab. 2*) include a greater variety of vessel types with a wider chronological spectrum, which generally also complies with the main types documented by Mackensen during the survey in 1987.[15] However, the numerical proportions (*tab. 2)* of all (n=320) collected vessels in Salomonson's ensemble do not represent the entire range of produced types at Henchir el Biar. Nevertheless, the numbers presented are evidence for a broad repertoire of the different forms made there. Most interesting, however, is the large amount (37.6%) of stamp decoration, of which evidence has been rather scarce so far.[16]

ARS vessel types

Whereas Salomonson's survey material does not include examples of the earliest types of subphase 1a (e.g. Hayes 58[17]), the subphases 1b and 1c are well represented. Phase 1b starts with the production of Hayes 59A and B (cat. 1-3, *pl. 1*) as well as Hayes 61A (cat. 4-5, *pl. 1*), of which only a few pieces (*tab. 2*) are present in Salomonson's ensemble. Besides Hayes 61A, the transitional type Hayes 61A/B, with the variants Hayes 61A/B2 (cat. 6-7, *pl. 1*) and A/B4 (cat. 8, *pl. 1*), is documented in the survey material. Hayes 61B, which is characteristic of Bordj el Djerbi,[18] is completely absent at Henchir el Biar and also at El Mahrine.

Furthermore, there is a considerable amount (*tab. 2*) of flat-based dishes Hayes 63 defined by a rounded vertical rim with one to four grooves below the exterior rim (=Mackensen 6.1, cat. 9-11, *pl. 1-2*) and gauging on the exterior wall (=Mackensen 6.2, cat. 12, *pl. 2*) or groups of notches on the outer rim (=Mackensen 6.3, cat. 13-14, *pl. 2*). Another variant shows a thickened rim, slightly turned outwards with multiple grooves (=Mackensen 7.1, cat. 15, *pl. 2*) and additional notches (=Mackensen 7.2, cat. 16, *pl. 2*). A dish (cat. 17, *pl. 1*) akin to Hayes 63 but with a rim separated by a moulding – suitable for fitting a lid – is evinced by one single example, for which a comparable piece was documented at Carthage.[19]

The high quantity (*tab. 2*) of Hayes 67A-C fragments that was already known from the published part of the collection is now supplemented by even more examples of Hayes 67B (cat. 18-24, *pl. 2-3*) and Hayes 67C (cat. 25-26, *pl. 3*) – both were made from the late 4th or early 5th to the second half of the 5th century AD. The simultaneous production of these two variants is confirmed by their discovery in one and the same saggar at El Mahrine.[20] Additionally, there is an atypically thin-walled variant of Hayes 67 (cat. 27, *pl. 3*).

Besides the deep dish Hayes 67, which is one of the most common vessel types of phases 1b and 1c, Henchir el Biar also produced the 5th century Hayes 73A (cat. 29-31, *pl. 3*), Hayes 73B (cat. 32-34, *pl. 3*) as well as Hayes 76A (cat. 35-36, *pl. 4*; cat. 46-47, *pl. 5*) and Hayes 76B (cat. 37-45, *pl. 4*). Both forms have a broad horizontal or upward rising rim with a lip of varying shape from hooked, rounded to rather knobbed. Considering the morphological similarity, the large flat-based dishes Hayes 76 seem to be counterparts of the small-sized bowls Hayes 73 and were probably part of the same service (and with simultaneous manufacture).[21] There was a large amount (*tab. 2*) of Hayes 73 in the already published survey finds from Henchir el Biar.[22] However, more examples (*tab. 2*) with different variants as well as fragments of Hayes 76 in the rediscovered material could be added to this spectrum. Additionally, there is a rare fragment of var. Hayes 70 (cat. 28, *pl. 3*) with a broad rim and rouletting on top.[23]

Another type of phase 1c is represented by the small, shallow bowls Mackensen 12 (cat. 48-49, *pl. 5*) and Mackensen 11.1 (cat. 50-59, *pl. 5*) that are considered variants of Hayes 80A and Hayes 80/81B and were made from c. 420 until the second half of the 5th century AD, thus continuing also into production phase 2. Although it is not reckoned as one of the main types produced in the Mejerda Valley,[24] it is documented by several examples (*tab. 2*) of the re-collected finds.[25] A base fragment of a deep bowl with straight flaring walls and a circle on the inside bottom (cat. 60, *pl. 5*) might also be counted as Mackensen 11/12.

The re-collected finds also consist of fragments attributable to production phases 2-4, completely lacking in the already published part of Salomonson's survey (see *tab. 2*). Typical for these phases, but not classified by Hayes, are the bowls Mackensen 18.1-3 of varying size with massively thickened, rounded or slightly angular rim, in some cases grooved (cat. 61-68, *pl. 5-6*). They are interpreted as variants (or predecessors?) of Hayes 93 and were made from the beginning of phase 2, most likely continuing until phase 4a.[26] Likewise, Mackensen 19.2 (cat. 69-70, *pl. 6*) with a rather straight flaring wall, thickened hanging lip bearing grooves and, in some cases, also with grooves on the exterior wall, also lasted until phase 4a.

The production of the classic versions of Hayes 93A/B that might be exemplified by a single base fragment (cat. 71, *pl. 6*) with stamped style A(iii)/E(i), as well as Hayes 99, which is absent in Salomonson's collection, begins only with phase 3 and continues until phase 4b (*tab. 1*).

Another multiphase form, typical for all the phases and with a share of 17.6% (*tab. 2*) representing by far the most dominant type in the survey material, include the flanged bowls Hayes 91A/B/C (cat. 72-89, *pl. 6-8*) and the large versions Mackensen 53.1-2 (cat. 90-91, *pl. 8*) and Mackensen 54.1-2 (cat. 92-96, *pl. 8*) with horizontal, grooved flange with ornamental spouts attached to it, frequently shaped like lion's heads (cat. 95-96, *pl. 8*), bearing stamped concentric circles and incised lines (cat. 94, *pl. 8*).[27] Moreover, the survey material also includes a very large specimen of Hayes 91 with interior rouletting (cat. 97, *pl. 9*) and a Mackensen 51[28] (cat. 98, *pl. 9*) with finger imprints on its flange. It cannot be assigned to a phase with certainty due to its rare occurrence, but similar pieces from Carthage stem from 6th-century contexts.[29] A considerable amount (*tab. 2*) of base fragments with interior chattering[30] (cat. 99-104, *pl. 9*) of varying kinds are also assigned to Hayes 91.

Moreover, the dishes Hayes 104A1 (cat. 105-106, *pl. 9*) also cover a chronological spectrum from phase 2 until 4a. Their inner, high-footed floor (cat. 112, *pl. 9*) often bears grooves and/or stamp decoration in styles A(iii)/E(i) and E(i).

Significant vessel types introduced in phases 4b and 4c are Hayes 104A3 (cat. 107, *pl. 9*) with rather vertical rounded or knobbed rim and a slightly bent wall forming almost an S in the rim zone, as well as the dishes Mackensen 39-41 (cat. 108-111, *pl. 9-10)* with thickened rim characterized by its flattened and grooved upper part. Mackensen believes them to be a variant of Hayes 104B[31] typical for the latest phase 4c from the end of the 6th until the mid-7th century AD. Lacking chronological hints is the sole handle fragment (cat. 113, *pl. 10*) of a jug.

Stamp decoration

The décor presented here follows Hayes' classification of main styles, but with the stronger differentiation created by Mackensen for his analysis of El Mahrine. The majority (*tab. 2*) of stamped fragments[32] from the 1968 survey at Henchir el Biar bears style A(i)-A(iii) decoration[33] with the transition of the phases often being fluid. Generally, style A is defined by floral and geometric motifs, dominated by ovoid or diamond-shaped palm branches. Concentric circles (often with a dot or whirl fringe), grille patterns, or rosettes are common fillers between the branches. The style A-grooves that encircle the center and/or are found between bands of decoration tend to be broad, but get thinner towards the late phase A(iii). Often, multiple grooves consist of two narrow grooves flanking a broad shallow one (=triple groove), two central shallow grooves enclosed by two narrow ones (=quadruple groove), or a set of three narrow and two shallow grooves (= quintuple groove).[34]

The earliest (phase 1b) style A(i)/Mackensen décor I.1, which is generally rare, is characterized by a star-shaped arrangement of palm branches and petals that are exclusively connected to A(i). Often, rosettes and concentric circles were added to the pattern in the center, surrounded by a varying number of grooves. An A(i)-specimen with a small oval palm branch and two petals with concentric circles in its outline occurs only once (cat. 114, *pl. 10*) in the survey material of 1968. Furthermore, there is a very small fragment of a (six-petalled?) rosette (cat. 115, *pl. 10*), which is also believed to belong to style A(i).[35] The two specimens (*tab. 2*) from Salomonson's survey are the only known examples of style A(i) from Henchir el Biar so far.[36]

By far the most frequent (*tab. 2*) style dating to subphase 1b is A(ii)/Mackensen décor I.2,[37] composed of 5-8 palm branches (cat. 116, *pl. 10*) in a

phase	stamp style (Mackensen)	approx. dating (AD)	main vessel types
1a	/	300/310 – 330/340	Hayes 58, Hayes 61A
1b	I.1/1-2	330/340 – 350	Hayes 59, Hayes 61A, Hayes 63, Hayes 67, Hayes 91A/B
1b	I.2/I.3	350 – 400/420	Hayes 59, Hayes 61A, Hayes 63, Hayes 67, Hayes 91A/B
1c	I.2/I.3	400/420 – 450	Hayes 61A/B, Hayes 63, Hayes 67, Hayes 73A/B, Hayes 76A/B, Mackensen 11, Mackensen 12, Hayes 91A/B
2	II	450/460 – 470/480	Mackensen 11; Mackensen 12, Mackensen 18-19, Hayes 104A1/A2, Mackensen 53/54
3	III.1-2	470/480 – 500/510	Mackensen 18-19, Hayes 93A/B, Hayes 99, Hayes 104A1/A2, Mackensen 53/54
4a	IV.1	500/510 – 520/530	Mackensen 18-19, Mackensen 53/54, Hayes 104A1/A2
4a	IV.3	510/520 – 530	Mackensen 18-19, Mackensen 53/54, Hayes 104A1/A2
4b	IV.2, IV.4	520/530 – 580	Mackensen 53/54, Hayes 104A3, Hayes 104B
4b	IV.5	530/540 – 580	Mackensen 53/54, Hayes 104A3, Hayes 104B
4c	/	580/600 – 640/660+?	Mackensen 53/54, Hayes 104A3, Hayes 104B, Mackensen 39-41

Tab. 1. Overview of El Mahrine's and Henchir el Biar's four production phases (based on Mackensen 1993, tab. 16-17; 370-373).

ware	types	re-collected finds		published (2019) finds		survey finds total	
		absolute	%	absolute	%	absolute	%
ARS	Hayes 59A/B	3	1.2%			3	0.94%
	Hayes 61A	2	0.8%			2	0.6%
	Hayes 61A/B	3	1.2%			3	0.9%
	Hayes 63	9	3.5%			9	2.8%
	Hayes 67	10	3.9%	23	35.4%	33	10.3%
	Hayes 70	1	0.4%			1	0.3%
	Hayes 73A/B	6	2.4%	29	44.6%	35	10.9%
	Hayes 76A/B	13	5.1%	7	10.8%	20	6.3%
	Mackensen 11/12	13	5.1%	1	1.5%	14	4.4%
	Mackensen 18	8	3.1%			8	2.5%
	Mackensen 19	2	0.8%			2	0.6%
	Hayes 93	1	0.4%			1	0.3%
	Hayes 91	18	7.1%			18	5.6%
	Hayes 91 (base)	18	7.1%			18	5.6%
	Mackensen 51	1	0.4%			1	0.3%
	Mackensen 53	2	0.8%			2	0.6%
	Mackensen 54	6	2.4%			6	1.9%
	Hayes 104A	3	1.2%			3	0.9%
	Hayes 104 (base)	2	0.8%			2	0.6%
	Mackensen 39	4	1.6%			4	1.3%
	handle	1	0.4%			1	0.3%
	ARS total	*126*	*49.4%*	*60*	*92.3%*	*186*	*58.1%*

Tab.2. Absolute value and percentage of the ceramic wares, vessel, lamp and decoration types in Salomonson's survey material.

stamp decoration	A(i)	2	0.8%			2	0.63%
	A(ii)	43	16.9%			43	13.4%
	A(iii)	19	7.5%			19	5.9%
	A(ii)/A(iii)	14	5.5%	1	1.5%	15	4.7%
	A(iii)/E(i)	16	6.3%			16	5%
	A(iii)/E(i)	2	0.8%			2	0.6%
	stamps total	*96*	*37.6%*	*1*	*1.5%*	*97*	*30.3%*
lamps	Atlante VIII A	4	1.6%			4	1.3%
	Atlante VIII C	3	1.2%			3	0.9%
	Atlante VIII A/C			2	3.1%	2	0.6%
	Atlante VIII D	5	2%			5	1.6%
	Atlante X, D3	8	3.1%			8	2.5%
	stamped base	1	0.4%			1	0.3%
	nozzle non id.	3	1.2%	2	3.1%	5	0.9%
	lamps total	24	9.4%	4	6.2%	28	8.8%
tools	pugillum	1	0.4%			1	0.3%
	saggar	2	0.8%			2	0.6%
	tools total	3	1.2%	/	/	3	0.9%
Cooking ware (CW)	casserole	1	0.4%			1	0.3%
	lid	1	0.4%			1	0.3%
	Hayes 195	2	0.8%			2	0.6%
	Hayes 196	2	0.8%			2	0.6%
	CW total	6	2.4%	/	/	6	1.9%
	Total	255		65		320	

Tab.2. Absolute value and percentage of the ceramic wares, vessel, lamp and decoration types in Salomonson's survey material.

star-like pattern around a small (max. 2.5 cm) center, with the branches accompanied by a subsidiary motif, e.g. concentric circles (cat. 117-119, *pl. 10*), concentric circles with a dot (cat. 120-127, *pl. 10*) and whirl fringe (cat. 128-130, *pl. 10*) as well as concentric circles with a knob (cat. 133, *pl. 11*) and trefoils (cat. 134-135, *pl. 11*). There are also cloverleaves (cat. 136-137, *pl. 11*), rosettes (cat. 138-140, *pl. 11*), and a specimen with palmettes (cat. 141, *pl. 11*). A few examples bear crescents (cat. 142, *pl. 11*) and square grille patterns (cat. 143-146, *pl. 11*). The ornamental spectrum of stamps also includes decorated squares with a series of incised squares and circles in the center (cat. 148, *pl. 11*), concentric circles with a square fringe that is thickened and dotted at the corners (cat. 147, *pl. 11*) and a square-shaped outline of an undefined stamp (cat. 149, *pl. 11*). A fragmented example with a palm branch and a fringed double circle enclosing four circle-and-dot motifs (cat. 150, *pl. 11*) might also be attributable to A(ii) since similar stamps are known to be connected to this style.[38] Style A(ii)-motifs are generally large and often closely packed – even overlapping from time to time (e.g. cat. 129, 133, or 142). The small center, which is characteristic for A(ii) and often surrounded by concentric circles (cat. 131-132, *pl. 10*), can also be filled with one single kind of stamp (=Mackensen décor I.2/4-5), especially with circles (cat. 153-154, *pl. 11*) and cloverleaves (cat. 155, *pl. 11*). Frequently, the central zone is encircled by another row of one repeating or mostly two alternating stamps (=Mackensen décor I.2/2 and I.2/5). Salomonson's finds in this scheme show a central zone with trefoils and palm branches enclosed by alternating square grille patterns and fringed circles (cat. 151, *pl. 11*); rosettes and branches surrounded by a band of circles and branches (cat. 152, *pl. 11*) as well as square grille patterns and circles around a center stamped with cloverleaves (cat. 155, *pl. 11*).

With A(iii)/Mackensen décor I.3, used in subphases 1b and 1c (tab.1), the stamps 'move outwards', radiating around a now enlarged (2.5-5.5

cm), usually undecorated center. Common patterns include a single repeating (cat. 156-158, *pl. 12*) or two alternating motifs including (sometimes very rough or lightly impressed) square and circular grille patterns with (fringed) concentric circles (cat. 159-167, *pl. 12*) or trefoils (cat. 168-169, *pl. 12*), all of which may also appear in a second band of decoration. Palm branches, which are the most dominant element of A(ii), occur less often with style A(iii). Typical for A(iii) are chevrons in a star-like composition (cat. 170, *pl. 12*). The examples in style A(iii) also contain a combination of grille patterns and decorated squares with thickened and dotted corners (cat. 171, *pl. 12*), which also was used together with palm branches (see cat. 148). A single (cat. 172, *pl. 12*) and several overlapping (cat. 173, *pl. 12*) encircled rosettes might be one of the latest examples of A(iii).[39]

Salomonson also collected one rare variant of Mackensen décor I.3/4 with a band of concentric circles enclosed by a groove and another row of smaller concentric circles (cat. 174, *pl. 12*) – a very similar piece was found at El Mahrine.[40] The Hayes 76 base fragment with only one square grille pattern in the large center is counted as a variant of Mackensen décor I.3 (cat. 175, *pl. 12*).

Moreover, the survey finds include specimens with bands of single (cat. 176, *pl. 12*) and double (cat. 177, *pl. 12*) rouletting[41] as well as of palm branches (cat. 178, *pl. 12*) assumed to be connected only to style A (Mackensen décor I.2 and I.3), documented with the vessel types Hayes 59, Hayes 61 and Hayes 76.[42] A base fragment (cat. 179, *pl. 12*) shows a band of repeating stamps consisting of four concentric circles between two double rows of rouletting.

Beginning with production phase 2, there is a transitional phase of stamp décor combining features of late style A and style E(i) with the appearance of (high) footed types Mackensen 18, Hayes 93, or Hayes 104. The typical A(iii)/E(i)/Mackensen décor II[43] composition is that of a large (ca. 4-8 cm) undecorated center surrounded by one or two thin grooves and a broad band with a single or two alternating stamped motifs enclosed by one or two thin grooves. Positioning the stamps in a band is still akin to style A. However, there is normally no second row of decoration. The stamps are generally fairly large, with careful spacing between them and often featuring Christian symbols. Interestingly, where there are two different stamps, only one of them has Christian connotations.

Decorated circles and squares are assumed to belong to the earliest phase of A(iii)/E(i) corresponding with production phase 2, still illustrating the link to the (floral) style A-motifs.[44] An exceptional part of this stylistic evolution is the combination of a decorated square with incised V-s with a rosette in a triple circle (cat. 180, pl. 13).[45] A similarly decorated square was also combined with an enclosed Chi-Rho (cat. 181, pl. 13). Circles (cat. 183, pl. 13) and squares (cat. 182, pl. 13) with incised Chi-Rho are a common element of style A(iii)/E(i).[46] Another defining feature is composed of heart-shaped stamps positioned with tips pointing outwards and normally used as a single motif. However, a fragmented part of a heart (with remains of an incised volute) together with an encircled Chi-Rho is evidence for another variant (cat. 184, pl. 13). Whereas the hearts with palmettes (cat. 185-186, pl. 13) are rather small-sized, the heart motifs with a palm branch (cat. 187, pl. 13), a branch between two S-s (cat. 188, pl. 13) or with incised diamond and volutes (cat. 189, pl. 13) increase in size resulting in large hearts with a cross and two almond-shaped motifs at the base (cat. 190-191, pl. 13) and with a X-I monogram and two almond-shaped motifs flanking the base (cat. 192, pl. 13).

In its latest phase, A(iii)/E(i) already has a central stamp typical for style E(i). Indicative of this transition is a specimen with a combination of a decorated square with V-s as a typical element for Mackensen décor II in a band around a center with the bar of a cross with a double outline and small circles (cat. 193, pl. 13) characteristic for A(iii)/E(i) and E(i)/Mackensen décor III. A similar type of cross together with a rosette in a double square (cat. 194, pl. 13) that is usually connected to style A attests to the variety of combined elements at the transition.

The most distinctive element of Mackensen décor III emerging in production phase 3 (tab. 1) is the cross, at times combined with other ornamental motifs, for example, animal images. This style is either defined by a large (5-8 cm) stamped center or by a band of only one stamp – infrequently two alternating – enclosing an undecorated center. A combination of both schemes is uncommon. A unique example, however, shows a series of lambs in a band around the central zone that also contains at least one lamb and the remains of a cross-monogram with a double outline, a small Rho, and ornamental circles (cat. 195, pl. 13). A fragmented piece with a volute is interpreted as a part of the stamp Mackensen 252 (cat. 196, pl. 13) connected to décor III.[47]

The chronological spectrum of stamp styles in Salomonson's survey ends with Mackensen décor III, i.e. the late 5th/early 6th century AD. There are no representations of style E(i)/E(ii)/Mackensen décor IV (defined by large human figures).

ARS lamps

The re-collected finds include 24 lamp fragments (*tab. 2*) assignable to the types Atlante VIII A, VIII C, VIII D, and X, D3.[48] The majority (*tab. 2*) are Atlante VIIIA[49] and VIIIC[50], which are common types for workshops of the Mejerda Valley and generally characterized by a central groove on the handle. The differentiation of the two main variants is based on the shape of the rim being generally convex with VIII A and flat with VIII C. The subgroups (A1a-A1c, A2a-A2b, C1a-C1e, C2a-C2d) are defined by the number of filling holes and rim decoration, consisting of impressed palm-motifs, herringbones or simple oblique and parallel strokes. The survey material contains A1a-b fragments with palm branches (cat. 197-198, *pl. 13*), of which one had two filling holes and traces of an undefinable motif on the discus. Specimens with convex rims bearing a herringbone pattern (cat. 199, *pl. 13*) as well as remains of two filling holes and a Chi-Rho (cat. 200, *pl. 13*) on the discus can be assigned to A2a-b and A2a. Whereas variant A1a-b was made from the second half of the 4th century, production of A2 started with the 5th century AD.[51]

In 1968, Salomonson also collected 5th-century examples of VIII C1b1 with herringbone pattern on the rims and a rosette on the discus (cat. 201, *pl. 13*) as well as of Atlante VIII C2a-b with a flat rim and parallel strokes (cat. 202, *pl. 13*).[52] Moreover, there is a fragmented Atlante VIII C2c[53] (cat. 203, *pl. 13*) featuring remains of a Chi-Rho on the discus and a stump handle with a central groove and a flat rim with egg-and-dart motif (Ennabli L2) in relief enclosing the discus.

There are two specimens (cat. 204-205, *pl. 13*) of Atlante VIII D1 characterized by one central filling hole and a scallop shell on its discus that also covers the shoulders, dating to the second half of the 5th/beginning of the 6th century AD.[54] Slightly older (second quarter of the 5th century) are the lamps Atlante VIII D6[55] that are defined by an (almost) square-shaped discus, in some cases enclosed by an ovolo decoration (cat. 206, *pl. 13*) or incised circles (cat. 207, *pl. 13*). Hence, another handle/rim fragment with circular motifs (cat. 208, *pl. 13*) is also counted as variant D6.

The workshops in the Mejerda Valley were also known producers of Atlante X D3 with a well-rounded body and a high-pointing plain stump handle illustrating varying numbers and kinds of motifs in a lineated style[56] very common during the 6th century AD.[57] There are several examples (*tab. 2*) of Atlante X D3, variant A in Salomonson's collection, most of them showing heart-shaped motifs Ennabli M5 (cat. 209-212, *pl. 13*) on the rim. Additionally, the combination (cat. 213. *pl. 13*) of a heart (Ennabli M5), a dolphin (Ennabli V1) and something that might be a rinceau (Ennabli O1/2) as well as (cat. 214, *pl. 13*) concentric circles (Ennabli E3) and a quatrefoil (similar to Ennabli E5) occurs. The discus design frequently consists of animals, exemplified by a fragmented piece (cat. 214, *pl. 13*) with the head of a bird, two filling holes, and part of the rim with traces of a quatrefoil. Another specimen showing the leg/tail of another animal (cat. 215, *pl. 13*) may be added to this spectrum. A small part of a discus with one remaining filling hole and a chevron/triangle (cat. 216, *pl. 13*) can either be counted as variant D3 or belongs to Atlante X D2, for which a geometric decoration of the discus is otherwise more common.[58]

Salomonson's finds also included an extraordinary piece with stamped base (cat. 217, *pl. 13*) showing heart-shaped motifs (Ennabli M5) radiating around a square stamp (Ennabli M8). Stamped or incised bases are known but not common. An interpretation as potter's signature or ARS 'brand' seems obvious but is still speculative since the knowledge of the organization of ARS workshops is scarce.

Potters and tools

At the moment, graffiti are the only evidence to indicate ownership/lease situations for the ARS workshops. Whereas at El Mahrine, four inscriptions giving at least three different names and at Bordj el Djerbi, three graffiti were found on potter's tools, there is no graffito from Henchir el Biar so far.[59] Although Salomonson's material cannot provide any new epigraphical data, the collection contains two saggars (cat. 218-219, *pl. 14*) with ornamental decoration. They do not bear chronologically relevant characteristics to determine whether they were used contemporaneously or were connected to different production phases. Nevertheless, the diverging décor might hint at two individual potters. With diameters around 40 cm, both were large enough to fit a variety of vessel types.

Furthermore, Salomonson collected a fragmented (width ca. 5 cm) oval clay tool for polishing (so-called *pugillum*, cat. 220, *pl. 14*)[60] with two concave sides (=type 1[61]), which is the only known potter's tool from Henchir el Biar so far.

Due to their location on the same *latifundium*, it would also be possible that the workshops of Henchir el Biar, Bordj el Djerbi and El Mahrine had the same owner or manager. Mackensen highlighted the similarities of decorative motifs and stamps from different production sites indicating a transfer of technology.[62] Considering the short geographical distance, a circulation of pot-

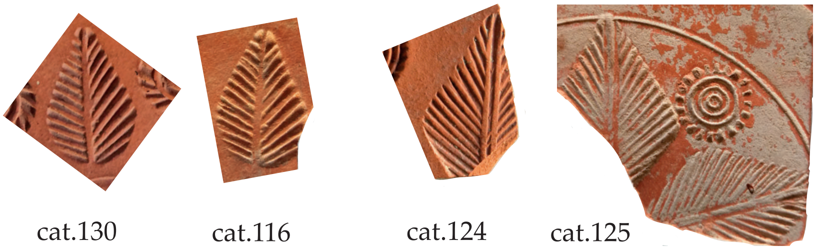

cat.130 cat.116 cat.124 cat.125

Fig. 1. Examples of two identical palm branch-stamps from Salomonson's survey.

ters, artists, or punches and stamp catalogs seems likely among the workshops in the Mejerda Valley. However, the usage of identical stamps is not easily provable, due to the simplicity and uniformity of certain types (e.g. concentric circles, grille patterns, or palm branches) and the quality of application or differences in size caused by drying and firing.[63] Also, the comparison of finds with already published (fragmented) material based on pictures and drawings is not easy.

Within Henchir el Biar's production documented by Salomonson's survey, there are several examples of identical motifs: e.g. palmette in a heart (cat. 185 and 186), cross in a heart (cat. 190 and 191) as well as hearts on lamps (cat. 209-213). Although the motif itself is identical, minor differences make it doubtful to trace it back to the same (original) punch or mould. The artisan could also have created several punches with his signature style and distributed them to different workshops. Two pieces (cat. 116 and 130, *fig. 1*) with palm branches, however, show very similar characteristics that might be indicative of a signature style. Also, there are two double-stemmed diamond-shaped branches (cat. 124 and 125, fig. 1) with thin ribs, of which a few overlap with the stems in a distinctive way.

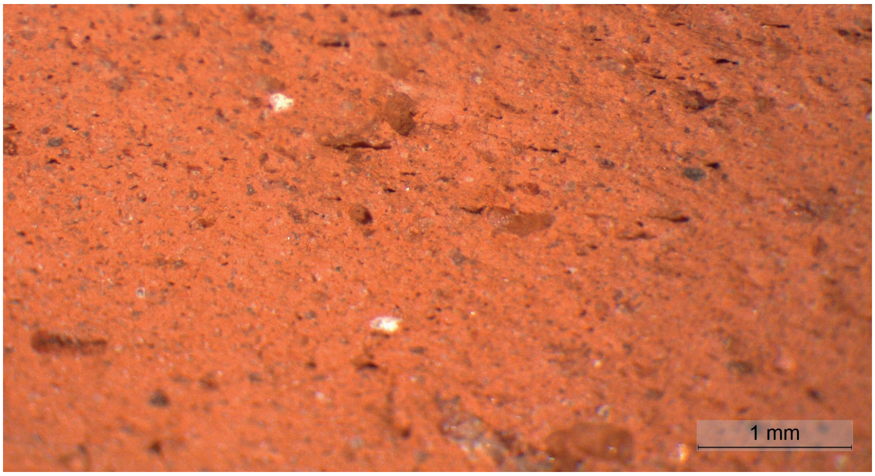
Cooking Ware

There is a very small (*tab. 2*) amount of specified cooking ware in Salomonson's ensemble, due to his selective survey strategy that was focused on ARS. Although the total of six fragments cannot be representative for Henchir el Biar's cooking ware production, they are illustrated here for the sake of the evaluation of Salomonson's survey as a whole. Documented are a casserole (cat. 221, *pl. 14*), a flat-rimmed lid (cat. 222, *pl. 14*) and four blacktop lids Hayes 195 (cat. 225-226, *pl. 14*) as well as Hayes 196 (cat. 223-224, *pl. 14*).

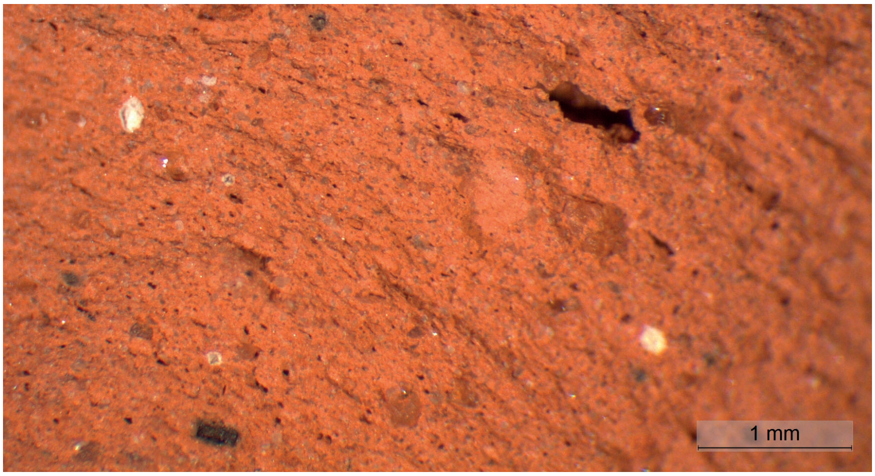
Fabrics

The 255 re-collected finds were attributed to one of Henchir el Biars's three fabric groups defined in a previous study (HB-ARS-1 – HB-ARS-3, *fig. 2*).[64] They are all quartz/feldspar-rich with varying percentages and occurrences of brownish and black inclusions, infrequent calcareous particles as well as silver mica and rare argillaceous rock fragments. Whereas the nature of the inclusions and their composition is identical in all of the fabrics, they can be distinguished by the number and average size of the particles, creating a slightly different texture of the fresh break with the transition often being smooth. Simplified, they can be described as fine/compact (HB-ARS-1), fine/granular (HB-ARS-2), and the most granular (HB-ARS-3) of the ARS-series. With 44.4% and 38.8% respectively, the majority (*fig. 3*) of the re-collected finds represents fabrics HB-ARS-1 and HB-ARS-2, while there are only few (9.8%) representatives of HB-ARS-3. Interestingly, the samples of cooking ware show a fabric matching the ARS. However, two (fig. 3) ARS samples (cat. 55-56) exhibit an increase in the dimension of the grains being coarser than HB-ARS-3. Some 3.5% are misfired pieces and a small portion (6.7%) is counted among the category 'non id.' due to very small sizes.

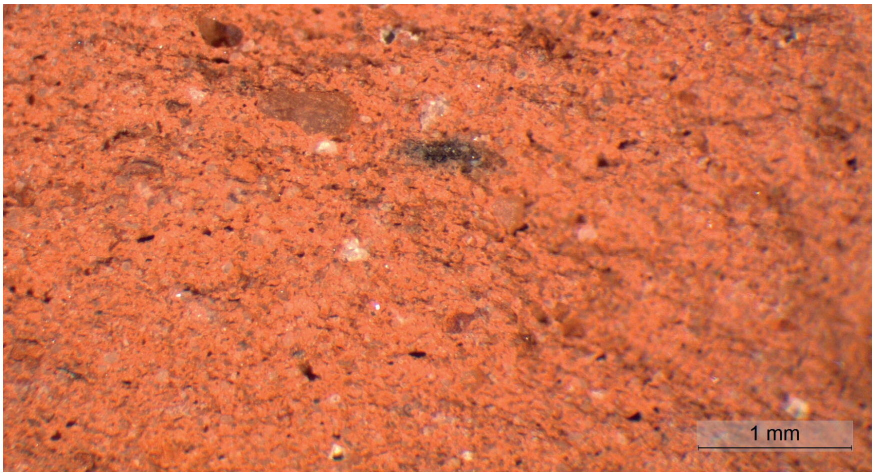
51% of the 65 already studied samples were defined as HB-ARS-1, HB-ARS-2 was represented by 28% and HB-ARS-3 reached a percentage of 21 (fig. 3).[65] Combining the results of both studies, however, the numerical proportions of the fabric types shifted, particularly decreasing the amount of HB-ARS-3. On the whole, the majority (*fig. 3*) of the pieces collected in 1968 are HB-ARS-1 and HB-ARS-2. It should be emphasized that these results do not necessarily comply with the percentages of fabrics in Henchir el Biar's entire production but again only mirror the picture presented by the collected finds. However, both the re-collected and the published material display Henchir el Biar's discriminant fabric markers connecting it with the same production center. Since a chronological dependency between fabric and vessel- or stamp type could not be detected, it is assumed that all the fabrics were used during all four production phases.



HB-ARS-1 at magnification 16 (photo C. Hasenzagl)



HB-ARS-2 at magnification 16 (photo C. Hasenzagl)



HB-ARS-3 at magnification 16 (photo C. Hasenzagl)

Fig. 2. Henchir el Biar's fabric types HB-ARS-1, HB-ARS-2 and HB-ARS-3 at magnification 16.

Conclusion

The typo-chronological evaluation shows that Salomonson's survey material from 1968 mainly comprises 4th and 5th-century vessel types with large amounts of Hayes 91, Hayes 67, Hayes 73, and Hayes 76 as well as stamp style A (Mackensen décor I). Nevertheless, the locally produced (fabrics HB-ARS-1, HB-ARS-2, and HB-ARS-3) finds that clearly stem from workshops (due to the presence of wasters and potter's tools) also include vessels (e.g. Mackensen 18) and stamp décor (A(iii)/E(i)/Mackensen décor II-III) from more recent phases. The analysis from previous investigations signaled that the production of ARS at Henchir el Biar ceased in the first half of the 6th century AD.[66] However, Salomonson's specimens from the fourth phase (e.g. Hayes 104A3, Mackensen 39, or Mackensen 54), indicate that Henchir el Biar continued to produce ARS into the 7th century, like its neighboring potteries El Mahrine and Bordj el Djerbi. Thus, it can be assumed that all the workshops in the Mejerda Valley acted as one large center, simultaneously closing down around 650 AD.

The re-collected finds from Henchir el Biar presented in this study demonstrate that we are indeed constantly "dealing with incompatible, incomplete and accidentally preserved data".[67] By incidentally rediscovering 255 pieces from Salomonson's survey at Vianen, however, revealing new insights on the workshop, we are one step closer to completing the puzzle of late Roman ARS production here.

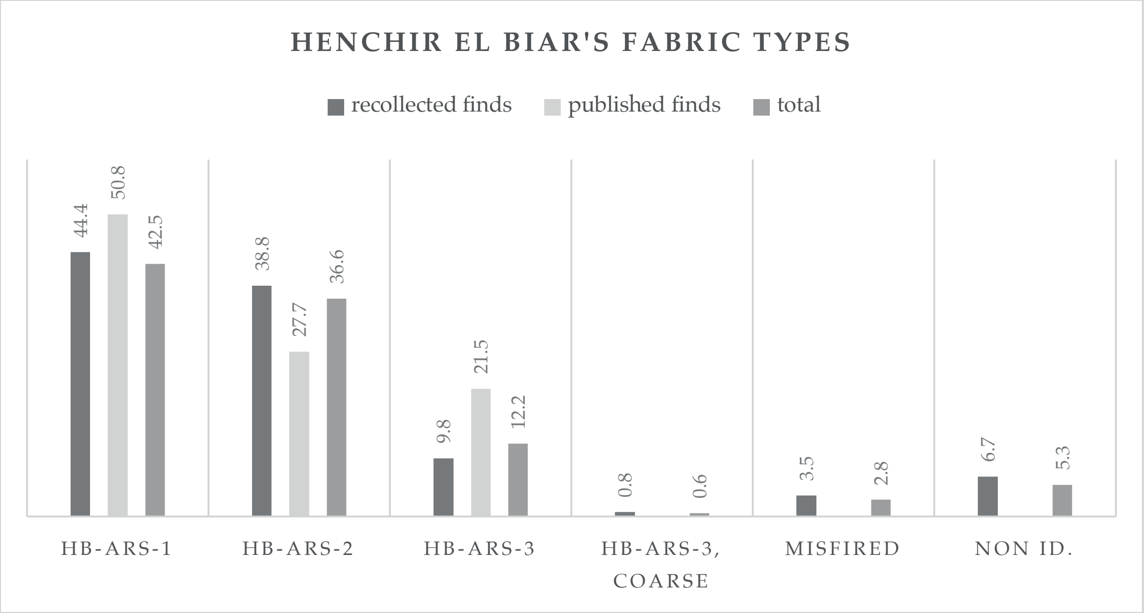


Fig.3. Percentages of the fabric types in Salomonson's survey material (recollected finds n=255; published finds n=65; total n=320).

Notes

[*] First and foremost I would like to thank my PhD supervisor Prof. Roald Docter for re-collecting the survey material from Henchir el Biar, which is the essence of this article, and for being the first reader of all my drafts. I am also indebted to Dr. Verena Gassner, who is co-supervising my PhD thesis and offers valuable input. I am grateful for the cooperation with Claudio Capelli (Genoa University), who is doing the thin sections of pottery from ARS production sites in Salomonson's survey that will be published in a series of papers (see Hasenzagl/Capelli 2019). Unfortunately, the results of the thin section analysis from Henchir el Biar were not available at the moment of submitting the present article. My thanks also go to Maud Webster for proofreading my English text.

[1] Salomonson 1971, 171.

[2] Part of the collection was already published. For the North Tunisian production sites, see Hasenzagl 2019; Hasenzagl/Capelli 2019. The Central Tunisian sites Henchir es Srira and Sidi Aïch that were preliminarily presented by Stern (1968) are part of the author's ongoing PhD project ("Made in Africa. Production and Consumption of African Red Slip Ware in Late Antiquity") at Ghent University, cooperating with Vienna University.

[3] Hasenzagl et al. 2019; Docter/Gassner 2019; Hasenzagl 2019, 17-21.

[4] The transportation to Europe was authorized by the INAA (Institut National d'Archéologie et d'Art). It has always been the intention to return the collection to Tunisia and Algeria. The repatriation of the Tunisian material will take place in accordance with the Tunisian Antiquity Department after the ongoing PhD is finished. For more details on the history of Salomonson's collection, see Hasenzagl et al. 2019; Docter/Gassner 2019; Hasenzagl 2019, 17-21.

[5] The existence of an ARS workshop at Henchir el Biar was already indicated in the *Atlas Archéologique de la Tunisie*, but not confirmed until the survey in 1968 conducted by J.W. Salomonson, A. Ennabli, L. Slim and J. Peyras. See Babelon/Cagnat/Reinach 1893, feuille XIX; Salomonson 1968, 144, Appendice VII; 1969, 75, note 181; Mackensen 1993, 26; Hasenzagl 2019, 32-38.

[6] The existence of the material was brought to the attention of Prof. Roald Docter (Ghent University), who has been the custodian of the collection since 2003. With the help of Dr. Geralda Jurriaans (Allard Pierson Museum) and with the cooperation of the heirs of Derksen, the material could be brought to Ghent, where it was processed in 2019 by the author. On this occasion, a large part of Derksen's private collection of lamps and other *archaeologica* was donated to the Allard Pierson Museum by his heirs. Derksen had probably taken the material to his house after his retirement with the intention of studying and/or publishing it.

[7] For the history of the Utrecht University collection, see also van den Eijnde/Kant 2019.

[8] „Karton 3: 1 Zak Pheradi Maius 1961 meegenomen 10.4. 1995" (signed by J. Derksen); "Karton 6: 1 Zak Aoudja-mat meegenomen 10.4.1995" (signed by J. Derksen). See also Hasenzagl 2019, 21.

[9] Some of the finds were typologically sorted and inventoried according to this sorting (HB-HBXV). The stamp-decorated finds received numbers 1-54 or a combination of letters and numbers A1-G2. Lamps were named La1-La25, few examples of cooking ware received letter/number combinations K1, M1, P1, Q1-3. The specimens without inventory numbers were numbered in 2019 (1-55) with an additional 'n' (="new") in order to avoid confusion with the fragments from the already published (Hasenzagl 2019) part of Henchir el Biar's material (HB-1 - HB-65).

[10] Mackensen 1993, 479-486; Mackensen 1998, 30; Mackensen 2019, 61.

[11] The four phases are a relative chronology mainly based on vessel types with stamp decoration. For more details of the following summary of the production phases of El Mahrine and Henchir el Biar, see Mackensen 1993, 288-301; 366-374; 1998, 31-33.

[12] Mackensen 1993, 490; see also Mackensen/Schneider 2002, 125.

[13] Hasenzagl 2019, 32-38.

[14] Mackensen 1993, 288-301; 366-374.

[15] The main types mentioned by Mackensen are: Hayes 58B, 59A/B, 61A, 61A/B, 62A, 63, 67, 76A/B, 91A/B, 93B; stamp types: A(ii)/A(iii), few A(iii)E(i) and E(i); lamps: Atlante VIII A1 and C2. Mackensen, however, also pointed out that the collected finds were not enough in terms of quantity to come back for another survey at Henchir el Biar, see Mackensen 1993, 26; Mackensen/Schneider 2002, 145-147; Mackensen 2019, 61.

[16] Mackensen 1993, 463, note 7: Mackensen collected 69 (base) fragments with stamp decoration A(ii)-A(iii) = Mackensen décor I.2/I.3 at Henchir el Biar.

[17] Hayes 58 was collected by Mackensen in 1987, see Mackensen 1993, 464, fig. 123; Mackensen/Schneider 2002, 145-147, fig. 19.

[18] See Hasenzagl 2019, 23-32.

[19] See Mackensen 1993, pl. 83,3.

[20] See Mackensen 1993, 403-405; see also Bonifay 2004, 173.

[21] Hayes 1972, 121-125; see also Mackensen 1993, 327-331; 333.

[22] Hasenzagl 2019, 32-38. Hayes 73 was not considered as one of the main types by Mackensen. See Mackensen 1993, 16; Mackensen/Schneider 2002, 145-147. At El Mahrine, however, it is one of the leading types of phase 1. See Mackensen 1993, 375.

[23] This variant has only been documented once at El Mahrine. See Mackensen 1993, 311.

[24] It has a rather low portion at El Mahrine. See Mackensen 1993, 375.

[25] Two samples (cat. 55-56, pl. 5) with rather coarse fabric (HB-ARS-3, coarse) and two (cat. 51, HB-ARS-1; cat. 59, HB-ARS-3) with black top are evidence for the blurry line between ARS and cooking ware.

[26] Mackensen 1993, 335-339; 408-409.

[27] Fulford 1984, 64, fig. 17, types 47.6-9; Mackensen 1993, 306-308; 362-363.

[28] Mackensen 1993, 360.

[29] Fulford 1984, 66-67, fig. 18, 47.11.

[30] Chattering refers to a decoration traditionally called (feather)-rouletting defined by Hayes as the "covering of broad surfaces with row upon row of overlapping rouletting, in such manner that the individual strokes appear to the eye to be arranged in vertical or radiating chains" (Hayes 1972, 14; 282-283). It is created with a springy sharp metal tool held against the vessel surface allowing the clay to shudder as the vessel rotates on the wheel. For a detailed explanation of the method, see McKenzie-Clark 2015.

[31] Mackensen 1993, 352-353. In general, Hayes 104 was not considered as one of the main types at Henchir el Biar, see Mackensen 1993, 26; Mackensen/Schneider 2002, 145-147.

[32] Due to the heavy fragmentation of several pieces, often with only parts (e.g. branches or concentric circles) of stamps preserved, a firm assignment to a stamp style is not always possible. Although these fragments are not illustrated on the plates, they appear in the category A(ii)/A(iii) in the statistics.

[33] The characteristics of style A summarized in the following are defined by Hayes 1972, 218-219; Mackensen 1993; 186-191.

[34] Definitions according to Hayes 1972, 281.

[35] Similar to stamp Mackensen 126, see Mackensen 1993, 199-201.

[36] The stamped fragments collected by Mackensen in 1987 did not include any A(i) examples, see Mackensen 1993, 463, note 7.

[37] A(ii) is also the most frequent stamp style at El Mahrine, see Mackensen 1993, 204.

[38] Mackensen 1993, 231, fig. 72,4;7.

[39] Typologically, cat. 173 cannot be clearly determined. It either belongs to Hayes 76 or Mackensen 18 (BS). A dating from the transition from phase 1 /décor Mackensen I to phase 2 (décor Mackensen II) is plausible for both.

[40] See Mackensen 1993, 204; 225, fig. 71,1.

[41] Rouletting is a technique with a patterned wheel turning on an axle creating one or more continuous concentric band(s) of decoration best suited to vessel floors, see McKenzie-Clark 2015.

[42] Hayes 1972, 282; Mackensen 1993, 311.

[43] Mackensen 1993, 250-278.

[44] Especially the floral motifs became uncommon in the later phase of A(iii)/E(i), see Mackensen 1993, 257-258; 295.

[45] A similar combination (Mackensen stamps 150 and 204) was documented by Mackensen at El Mahrine, see Mackensen 1993, 256-258.

[46] See Mackensen 1993, 258-259.

[47] Mackensen 1993, 272.

[48] The already studied part of Henchir el Biar's survey material included only four lamp fragments, of which two showed palm-motifs on the rim and were assigned to VIII A/C, see Hasenzagl 2019, pl. 9.

[49] Mackensen 1993, 111-113; Bonifay 2004, 359-364.

[50] Mackensen 1993, 114-117; Bonifay 2004, 364-368.

[51] Mackensen 1993, 147; Bonifay 2004, 359.

[52] Mackensen 1993, 114-117; Bonifay 2004, 364.

[53] Mackensen 1993, 114-117; Bonifay 2004, 366-368.

[54] Mackensen 1993, 117-122; fig. 28,2; 148-149; Bonifay 2004, 368-370.

[55] Mackensen 1993, 121, fig. 30,3; 148-149; Chapman/Davis/Peacock 1984 (=group 5); Bonifay 2004, 368-370.

[56] This term, used by Chapman/Davis/Peacock 1984 (=group 1L), is not to be confused with "lampes à décor linéaire" that describe late Byzantine and early Islamic lamps with simple decoration formed by lines, see Bonifay 2004, 413-415; 2005, 37.

[57] Ennabli 1976, nos. 732-741; Chapman/Davis/Peacock 1984, 236, form 1L; Bonifay 2004, 401-405.

[58] Bonifay 2004, 395-401.

[59] El Mahrine: tool: […]ponoq[…]/[…]ifecit[…]; tool: […] ANI; saggar: […]OI; saggar: B (Mackensen 1993, 94; Mackensen 2009, 41-42); Bordj el Djerbi: *pugillum*: […]mi/[…] felici/ter bono; saggar: tuo/[…]emmeni EX OF(F) ICIN[A…]; saggar: [ex] officina T(iti) […] (Mackensen 1993, 474; 2009, 21; 32-33).

[60] Salomonson 1982; Mackensen 1993, 74-93; 2009, 21-28.

[61] Cf. Mackensen 1993, 72, fig. 15,6.

[62] See e.g. Mackensen 1993, 465-469; 2009, 39, note 121; see also Bonifay 2004a, 484.

[63] See also Mackensen 1993, 242.

[64] Hasenzagl 2019, 35-38. As noted, the thin section analysis which is used to verify the groups defined during standardized fabric description of the samples from Henchir el Biar is currently undertaken by Claudio Capelli (University of Genoa) and was not yet available at the point of submitting this article. The effectiveness of a combined approach of thin section analysis and fabric description has already been highlighted, see also Hasenzagl/Capelli 2019.

[65] Hasenzagl 2019, 35-38.

[66] Mackensen 1993, 490; See also Mackensen/Schneider 2002, 125; Mackensen 2019, 61.

[67] Salomonson 1971, 171.

REFERENCES

Babelon, E./R. Cagnat/S. Reinach 1893, *Atlas Archéologique de la Tunisie*, Paris.

Bonifay, M. 2004, *Études sur la céramique romaine tardive d'Afrique* (BARIntSer 1301), Oxford.

Chapman, S.V./S.M. Davies/D.P.S. Peacock 1984, The lamps, in M.G. Fulford/D.P.S. Peacock, *Excavations at Carthage: The British Mission* I,2, *The Avenue du Président Habib Bourguiba, Salammbo. The pottery and other ceramic objects from the site*, Sheffield, 232-241.

Docter, R./V. Gassner, Preface, in Hasenzagl 2019.

van den Eijnde, F./A. Kant 2019, De archeologische collectie van de Universiteit Utrecht, *TMA* 60, 12-18.

Ennabli, A. 1976, *Lampes chrétiennes de Tunisie*, Paris.

Fulford, M.G. 1984, The Red-Slipped Wares, in M.G. Fulford/D.P.S. Peacock, *Excavations at Carthage: The British Mission* I,2, *The Avenue du Président Habib Bourguiba, Salammbo. The Pottery and Other Ceramic Objects from the Site*, Sheffield, 48-115.

Hasenzagl, C. 2019, *North Tunisian Red Slip Ware from Production Sites in the Salomonson Survey (1960-1972)*, Leuven/Paris/Walpole MA (BABESCH Suppl. 37).

Hasenzagl, C./C. Capelli 2019, Petrographic characterization of Late Roman African pottery from J.W. Salomonson's surveys: the workshop of Sidi Khalifa, *AntAfr* 55, 233-240.

Hasenzagl, C./A. Perugini/K. Ryckbosch/R. Docter 2019, The Archaeological Expeditions of Jan Willem Salomonson in Tunisia and Algeria (1960-1972), *TMA* 60, 54-49.

Hayes, J.W. 1972, *Late Roman Pottery*, London.

Mackensen, M. 2019, *Relief und stempelverzierte nordafrikanische Sigillata des späten 2. bis 6. Jahrhunderts*. (Römisches Tafelgeschirr der Sammlung Wilhelm), Wiesbaden.

Mackensen, M. 2009, Technology and organisation of ARS ware production-centres in Tunisia, in J.H. Humphrey (ed.), *Studies on Roman Pottery of the Provinces Africa Proconsularis and Byzacena*, *JRA* Suppl. 76, 17-44.

Mackensen, M. 1998, Centers of African red slip ware production in Tunisia from the late 5th to the 7th century, in L. Saguì (ed.), *Ceramica in Italia: VI-VII secolo. Atti del convegno in onore di John W. Hayes, Roma, 11-13 maggio 1995*, Firenze, 23-39.

Mackensen, M. 1993, *Die spätantiken Sigillata- und Lampentöpfereien von El Mahrine (Nordtunesien).* (MünchBeitrVFG 50), München.

Mackensen, M./G. Schneider 2002, Production Centres of African Red Slip Ware (3rd-7th c.) in Northern and Central Tunisia: Archaeological Provenance and Reference Groups Based on Chemical Analysis, *JRA* 15, 121-158.

McKenzie-Clark, J. 2015, Distinguishing Between Rouletting and Chattering on Ancient Mediterranean Pottery, *AJA* 119,1, 137-143.

Salomonson, J.W. 1968, Études sur la céramique romaine d'Afrique. Sigillée claire et céramique commune de Henchir el Ouiba (Raqqada) en Tunisie centrale. *BABESCH* 43, 80-145.

Salomonson, J.W. 1969, Spätrömische rote Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zur reliefgeschmückten Sigillata Chiara „C", *BABESCH* 44, 4-109.

Salomonson, J.W. 1971, Roman pottery. A source of information for historians and archaeologists, *BABESCH* 46, 173-192.

Salomonson, J.W. 1982, Litterae Africanae. Ein Tonfragment mit kursiver lateinischer Inschrift in der archäologischen Sammlung der Utrechter Universität, in J. den Boeft/A.H.M. Wessels (eds), *Actus. Studies in Honour of H.L.W. Nelson*, Utrecht, 343-364

Stern, E.M. 1968, Note analytique sur des tessons de sigillée claire ramassés à Henchir es Srira et Sidi Aïch, *BABESCH* 43, 146-154.

CARINA HASENZAGL
GHENT UNIVERSITY
Carina.Hasenzagl@UGent.be

CATALOG

Abbreviations:
pres. = preserved; L. = length; w.= width

ARS vessel types

cat.1 (pl.1): Hayes 59A, rim, ø 40 cm, HB-ARS-3 (inv. HBI1)
cat.2 (pl.1): Hayes 59, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1, blackish discoloration (inv.HBI2)
cat.3 (pl.1): Hayes 59, rim, ø 42 cm, HB-ARS-1 (inv. HB-n1)
cat.4 (pl.1): Hayes 61A, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1, black top (inv. HBII2)
cat.5 (pl.1): Hayes 61A, rim, ø 38 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n2)
cat.6 (pl.1): H 61A/B2, rim, ø 36 cm, HB-ARS-1 (inv. HBII1)
cat.7 (pl.1): H 61A/B2, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1 (inv. HBII3)
cat.8 (pl.1): Hayes 61A/B4, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1 (inv.HB-n3)
cat.9 (pl.1): Mackensen 6.1, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1 (inv.HB-n6)
cat.10 (pl.1): Mackensen 6.1, rim, ø 36 cm, HB-ARS-1 (inv.HB-n4)

cat.11 (pl.2): Mackensen 6.1, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1, blackish discoloration (inv.HBIII4)
cat.12 (pl.2): Mackensen 6.2, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1 (inv.HBIII3)
cat.13 (pl.2): Mackensen 6.3, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1 (inv.HBIII1)
cat.14 (pl.2): Mackensen 6.3, rim, ø 38 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-n5)
cat.15 (pl.2): Mackensen 7.1, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1 (inv.HB-n7)
cat.16 (pl.2): Mackensen 7.2, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1 (inv.HBIII2)
cat.17 (pl.2): Hayes 63 var., rim, ø 38 cm, HB-ARS-2, with lid rest; blackish discoloration (inv.HB-n8)
cat.18 (pl.2): Hayes 67B, rim, ø 38 cm, HB-ARS-3 (inv. HBIV1)
cat.19 (pl.2): Hayes 67B, rim, ø 36 cm, HB-ARS-3 (inv. HBIV2)

cat.20 (pl.3): Hayes 67B, rim, ø 29 cm, HB-ARS-1 (inv. HBIV3)
cat.21 (pl.3): Hayes 67B, rim, ø 32 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n9)
cat.22 (pl.3): Hayes 67B, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1 (inv. HBIV4)
cat.23 (pl.3): Hayes 67B, rim, ø 30 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n11)
cat.24 (pl.3): Hayes 67B, rim, ø 30 cm, HB-ARS-1 (inv. HBIV5)
cat.25 (pl.3): Hayes 67C, rim, ø 30 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n10)
cat.26 (pl.3): Hayes 67C, rim, ø 28 cm, HB-ARS-1 (inv. HB-n12)
cat.27 (pl.3): Hayes 67, var., rim, ø 26 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-n13)
cat.28 (pl.3): Hayes 70, var., rim, ø 24 cm, HB-ARS-2 (inv.HBV1)
cat.29 (pl.3): Hayes 73A, rim, ø 19 cm, HB-ARS-1 (inv. HBVI2)
cat.30 (pl.3): Hayes 73A, rim, ø 18 cm, HB-ARS-2 (inv. HBVI5)
cat.31 (pl.3): Hayes 73A, rim, ø 18 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n14)
cat.32 (pl.3): Hayes 73B, rim, ø 18 cm, HB-ARS-1 (inv. HBVI1)
cat.33 (pl.3): Hayes 73B, rim, ø 18 cm, HB-ARS-1 (inv. HBVI3)
cat.34 (pl.3): Hayes 73B, rim, ø 18 cm, HB-ARS-1, blackish discoloration (inv.HBVI4)

cat.35 (pl.4): Mackensen 10.1, whole profile, ø r:36, h:5, ø b:5.2, HB-ARS-2 (inv.HB-n15)
cat.36 (pl.4): Mackensen 10.1, rim, ø 46 cm, HB-ARS-1, deformed (inv.HBVII9)
cat.37 (pl.4): Mackensen 10.2, rim, ø 36 cm, HB-ARS-1, two grooves on exterior rim (inv.HBVII6)
cat.38 (pl.4): Mackensen 10.2, rim, ø 36 cm, HB-ARS-3, two grooves on exterior rim (inv.HBVII1)
cat.39 (pl.4): Mackensen 10.2, rim, ø 40 cm, HB-ARS-2 (inv.HBVII8)
cat.40 (pl.4): Mackensen 10.2, rim, ø 44 cm, HB-ARS-2, two grooves on exterior rim (inv.HBVII10)
cat.41 (pl.4): Mackensen 10.3, rim, ø 40 cm, HB-ARS-2, group of notches on exterior rim; blackish discoloration (inv.HBVII3)
cat.42 (pl.4): Mackensen 10.3, rim, ø 25 cm, HB-ARS-1, group of notches on exterior rim (inv. HBVI6)
cat.43 (pl.4): Mackensen 10.4, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1, two grooves and group of notches on exterior rim (inv.HBVII2)
cat.44 (pl.4): Mackensen 10.4, rim, ø 40 cm, HB-ARS-2, two grooves and (groups? of) notches on exterior rim (inv.HBVII7)
cat.45 (pl.4): Mackensen 10.4, rim, ø 38 cm, HB-ARS-3, two grooves and (groups? of) notches on exterior rim (inv.HBVII5)

cat.46 (pl.5): Hayes 76, rim, ø 42 cm, HB-ARS-2 (inv. HBVII11)
cat.47 (pl.5): Hayes 76, rim, ø 44 cm, HB-ARS-1 (inv. HBVII12)
cat.48 (pl.5): Mackensen 12, rim, ø 22 cm, HB-ARS-3 (inv.HBVIII5)
cat.49 (pl.5): Mackensen 12, var., rim, ø 22 cm, HB-ARS-2 (inv.HBVIII1)
cat.50 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 18 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-n16)
cat.51 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 20 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-n18)
cat.52 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 18 cm, HB-ARS-1 (inv.HB-n19)
cat.53 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 22 cm, HB-ARS-1 (inv.HB-n21)
cat.54 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 20, cm, HB-ARS-1 (inv.HBVIII2)
cat.55 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 18 cm, HB-ARS-3, coarse (inv.HBVIII4)
cat.56 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 20 cm, HB-ARS-3, coarse (inv.HBVIII3)
cat.57 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 22 cm, HB-ARS-3 (inv.HB-n17)
cat.58 (pl.5): Mackensen 11.1, rim, ø 20 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-n20)
cat.59 (pl.5): Mackensen 11.1, var., rim, ø 14 cm, HB-ARS-3, black top (inv. HBVIII6)

cat.60 (pl.5): Mackensen 11/12, base, ø 6 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-E1)
cat.61 (pl.5): Mackensen 18.1, rim, ø 30 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-n22)

cat.62 (pl.6): Mackensen 18.1, rim, ø 26 cm, HB-ARS-3 (inv.HBXIII3)
cat.63 (pl.6): Mackensen 18.1, rim, ø 20 cm, HB-ARS-2 (inv.HBXIII5)
cat.64 (pl.6): Mackensen 18.1, rim, ø 28 cm, HB-ARS-1 (inv.HBXIII4)
cat.65 (pl.6): Mackensen 18.1, rim, ø 14 cm, HB-ARS-2 (inv.HBXII1)
cat.66 (pl.6): Mackensen 18.1, rim, ø 16 cm, misfired (inv.HBXIII1)
cat.67 (pl.6): Mackensen 18.2, rim, ø 24 cm, HB-ARS-1 (inv.HBXIII6)
cat.68 (pl.6): Mackensen 18.3, rim, ø 36 cm, HB-ARS-2 (inv.HBXI1)
cat.69 (pl.6): Mackensen 19.2, rim, ø 26 cm, HB-ARS-2 (inv.HBXI2)
cat.70 (pl.6): Mackensen 19.2, rim, ø 20 cm, HB-ARS-1 (inv.HBXIII2)
cat.71 (pl.6): Hayes 93, base, ø 16 cm, HB-ARS-1, outline of a heart-shaped motif (inv.HB-F4)
cat.72 (pl.6): Hayes 91A, rim, ø 18 cm, HB-ARS-1 (inv. HBXIV1)
cat.73 (pl.6): Hayes 91A, rim, ø 20 cm, HB-ARS-1 (inv. HBXIV5)
cat.74 (pl.6): Hayes 91A, rim, ø 24 cm, HB-ARS-2 (inv. HBXIV2)

cat.75 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 24 cm, HB-ARS-3 (inv. HBXIV6)
cat.76 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 26 cm, HB-ARS-1 (inv. HBXIV7)
cat.77 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 30 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n23)
cat.78 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 22 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n24)
cat.79 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 18 cm, misfired (inv. HB-n25)
cat.80 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 24 cm, HB-ARS-1 (inv. HB-n26)
cat.81 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 24 cm, HB-ARS-1 (inv. HB-n27)
cat.82 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 22 cm, HB-ARS-1 (inv. HB-n28)
cat.83 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 20 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n29)
cat.84 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 24 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n31)
cat.85 (pl.7): Hayes 91A, rim, ø 24 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n30)

cat.86 (pl.8): Hayes 91B, rim, ø 22 cm, HB-ARS-2 (inv. HBXIV3)
cat.87 (pl.8): Hayes 91B, rim, ø 22 cm, HB-ARS-1, fragmented flange (inv.HB-n55)
cat.88 (pl.8): Hayes 91B, rim. ø 24 cm, HB-ARS-1 (inv. HBXIV8)
cat.89 (pl.8): Hayes 91C, rim, ø 18 cm, HB-ARS-1 (inv. HBXIV4)
cat.90 (pl.8): Mackensen 53, rim, ø 20 cm, HB-ARS-2 (inv.HBXIV9)
cat.91 (pl.8): Mackensen 53.2, rim, ø 32 cm, HB-ARS-1 (inv.HBXIV11)
cat.92 (pl.8): Mackensen 54.1, rim, ø 28 cm, HB-ARS-2 (inv.HBXIV10)
cat.93 (pl.8): Mackensen 54.1, rim, ø 30 cm, HB-ARS-2 (inv.HBXIV12)
cat.94 (pl.8): Mackensen 54.1, rim, ø 26 cm, HB-ARS-3, S-s lines on spout (inv.HBXIV14)
cat.95 (pl.8): spout shaped like a lion’s head, HB-ARS-3 (inv.HBXIV13)
cat.96 (pl.8): spout shaped like a lion’s head, HB-ARS-3 (inv.HBXIV15)

cat.97 (pl.9): sim. Mackensen 54.2, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1, fragmented flange; rouletting on interior wall (inv.HB-n32)
cat.98 (pl.9): Mackensen 51, rim, ø 28 cm, HB-ARS-1 (inv.HBXV)
cat.99 (pl.9): Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-2, chattering (inv.HB-n39)
cat.100 (pl.9): Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n42)
cat.101 (pl.9): Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n40)
cat.102 (pl.9): Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-3, chattering (inv.HB-n43)
cat.103 (pl.9): Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n41)
cat.104 (pl.9): Hayes 91, base, ø 16 cm, HB-ARS-2, chattering (inv.HB-n44)

/: Hayes 91, base, ø 14 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n36)
/: Hayes 91, base, ø 14 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n37)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-2, chattering (inv.HB-n38)
/: Hayes 91, base, ø 8 cm, misfired, chattering (inv.HB-n45)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n46)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-2, chattering (inv.HB-n47)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n48)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-2, chattering (inv.HB-n49)
/: Hayes 91, base, ø 8 cm, HB-ARS-1, chattering (inv.HB-n50)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-1, chattering; blackish discoloration (inv.HB-n51)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-3, chattering (inv.HB-n52)
/: Hayes 91, base, ø 10 cm, HB-ARS-2, chattering (inv.HB-n53)

cat.105 (pl.9): Hayes 104A1, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1 (inv. HBIX1)
cat.106 (pl.9): Hayes 104A1, rim, ø 40 cm, HB-ARS-3 (inv. HBIX2)
cat.107 (pl.9): Hayes 104A3, rim ø 38 cm, HB-ARS-1 (inv. HBIX3)
cat.108 (pl.9): Mackensen 39, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1 (inv.HBX1)
cat.109 (pl.9): Mackensen 39, rim, ø 40cm, HB-ARS-3 (inv. HBX2)
cat.110 (pl.10): Mackensen 39, rim, ø 40 cm, HB-ARS-1 (inv.HBX3)
cat.111 (pl.10): Mackensen 39, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1

(inv.HBX4)

cat.112 (pl.10): Hayes 104, base, ø 20 cm, HB-ARS-2, part of heart-shaped motif (cf. cat. 185-192) (inv. HB-F5)

/: Hayes 104, base, ø 22 cm, HB-ARS-2 (inv. HB-n35)

cat.113 (pl.10): jug, handle, HB-ARS-2 (inv.HB-Ha1)

Stamped fragments
A(i)/Mackensen décor I.1

cat.114 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-2, long thin palm branch (pres. L. 2 cm) with a single stem (Mackensen 2.5) between remains of two petals with three inscribed concentric circles (ø 1 cm); surrounded by one groove (inv.HB-2)

cat.115 (pl.10): non id., wall, (six-petalled?) rosette (pres. L. 1 cm) similar to Mackensen 126 (inv.HB-53)

A(ii)/Mackensen décor I.2

cat.116 (pl.10): Hayes 67, base, ø 14 cm, HB-ARS-1, palm branch (L. 2.6 cm; w. 1.8 cm) with a single stem and all ribs turned upwards around two small concentric circles (ø 1.8 cm) in the center; surrounded by two grooves (inv.HB-D1)

cat.117 (pl.10): Hayes 67, base, ø 16 cm, HB-ARS-1, band of palm branches (L. 3.6; W. 2 cm) with double stem and all ribs turned upwards alternating with concentric circles (ø 1.5 cm) around a small ring in the center; surrounded by three grooves (inv.HB-D11)

cat.118 (pl.10): Hayes 67, base, ø 12 cm, HB-ARS-2, (poorly stamped) concentric circles (ø 1.6 cm) between fragmented palm branches; surrounded by two grooves (inv.HB-D12)

cat.119 (pl.10): Hayes 67?, base, ø 14 cm, HB-ARS-1, palm branch (pres. L. 2.6; w. 1.2 cm) with double stem between concentric circles (ø ca. 1 cm); surrounded by triple groove (inv. HB-D10)

cat.120 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-1, palm branch (pres. L. 1.9; w. 1.3 cm) with double stem and two dotted circle motifs (ø 1.7 cm); surrounded by two grooves (inv.HB-10)

cat.121 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-2, fragmented palm branch (pres. L. 2.8) and dotted concentric circles; surrounded by two grooves (inv. HB-11)

cat.122 (pl.10): Hayes 67?, base, ø 14 cm, HB-ARS-1, fringed concentric circles (ø 1.5 cm) between two palm branches (pres. L. 1.3; w. 1.2 cm) with double stem; surrounded by two grooves (inv.HB-D14)

cat.123 (pl.10): Hayes 61/67, base, ø 18 cm, HB-ARS-2, palm branch with double rib and fringed concentric circles (ø 1.3 cm); surrounded by triple groove (inv.HB-D15)

cat.124 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-1, palm branches (pres. H. 3, w. 1.8 cm) with double stem and all ribs turned upwards and fringed concentric circles (ø 1.8 cm); surrounded by at least one groove (inv.HB-12)

cat.125 (pl.10): Hayes 61/67?, base, ø 14 cm, band of palm branches (pres. H. 3.1 cm; w. 2.5 cm) with double stem and all ribs turned upwards (Mackensen 4.1) alternating with fringed concentric circles (ø 1.5 cm); surrounded by two grooves (inv.HB-D17)

cat.126 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-1, palm branch with single stem and fringed concentric circles (inv.HB-3)

cat.127 (pl.10): Hayes 67, base, ø 14 cm, HB-ARS-2, palm branch (pres. L. 2.4; w. 1.5 cm) with double stem and fringed concentric circles (ø 1.5 cm); surrounded by two grooves (inv.HB-D16)

cat.128 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-1, concentric circles with whirl fringe between palm branches with single stem; surrounded by a quadruple groove (inv.HB-13)

cat.129 (pl.10): Hayes 67, base, ø 14 cm, HB-ARS-2, band of alternating palm branches with double stem (pres. L. 3.2; w. 1.8 cm) and concentric circles (ø 1.4 cm) with whirl fringe; surrounded by a triple groove (inv.HB-D18 + S9)

cat.130 (pl.10): Hayes 76, base, ø 20 cm, HB-ARS-1, band of concentric circles with whirl fringe (ø 1.7 cm) and palm branches (L. 2.5; w. 1.7 cm) with single stem and all ribs turned upwards around a small ring in the center; surrounded by a quadruple groove (inv. HB-C3)

cat.131 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-1, small concentric circles (ø ca. 2 cm) in the center with remains of two palm branches with the lowest ribs turned downwards (Mackensen 3.1/3.2) radiating from it (inv.HB-6)

cat.132 (pl.10): non id., wall, HB-ARS-2, rest of two palm branches with single stem and circular motif (?) (inv.HB-1)

cat.133 (pl.11): Hayes 61/63?, base, ø 20 cm, HB-ARS-2, alternating palm branches (pres. L 1.5 cm; w. 1.2 cm) with double rib and two concentric circles (ø 0.7 cm) with a knob; surrounded by three narrow and one broad groove; quadruple groove at the outer edge of the bottom (inv.HB-B2)

cat.134 (pl.11): non id., wall, HB-ARS-2, palm branch (pres. L. 1.2, w. 0.8 cm) with double stem and part of a trefoil with two remaining double circles and stem; surrounded by triple groove (inv.HB-18)

cat.135 (pl.11): Hayes 67?, base, ø 12 cm, HB-ARS-1, small circle in the center; band of trefoil (L. 1.8; w. 1.5 cm; Mackensen 166) between palm branches (L. 3; pres. w. 1.3 cm) with double stem and all ribs turned upwards; surrounded by two grooves (inv.HB-D19)

cat.136 (pl.11): Hayes 67?, base, ø 10 cm, HB-ARS-1, clover leaves (Mackensen 157.2; L.+w. 1.5 cm) between three palm branches (L. 2.7; w. 1.3 cm) with all ribs turned upwards (Mackensen 4.2); surrounded by two grooves (inv.HB-D8)

cat.137 (pl.11): non id., base, ø 10 cm, HB-ARS-2, small palm branch (pres. L. 1.2; w. 1 cm) with double stem between two cloverleaves; surrounded by two grooves (inv.HB-D9)

cat.138 (pl.11): non id., base, ø 10, HB-ARS-1, rosette (ø ca. 1.4 cm) with ten remaining petals and a palm branch (pres. L. 1.4; w. 1.2 cm) with double stem; surrounded by three grooves (inv.HB-D2)

cat.139 (pl.11): Hayes 61?, base, ø 12 cm, HB-ARS-2, rosette (ø 1.9 cm) with 19 petals and remains of a palm branch; enclosed by a triple groove (inv.HB-D3)

cat.140 (pl.11): non id., wall, HB-ARS-2, fragmented rosette (ø 0.9 cm, Mackensen 107) (inv.HB-D4)

cat.141 (pl.11): Hayes 67/76, base, ø 12 cm, HB-ARS-2, band of alternating palmettes (L. 1.2, w. 0.8 cm) composed of three leaves above double volute (Hayes 118) and palm branches (pres. 1.9 cm, w. 1 cm) with double stem and all ribs turned upwards; surrounded by two grooves (inv.HB-D20)

cat.142 (pl.11): Hayes 67?, base, ø 18 cm, HB-ARS-3, band of alternating palm branches (pres. L. 2, w. 1.7 cm) with double stem and two crescents overlapping with branches; encircled by a triple groove (inv.HB-D23)

cat.143 (pl.11): Hayes 67, base, ø 16 cm, HB-ARS-1, band of alternating palm branches (pres. L. 2.4 cm) with double stem and square (1.4 x 1.4 cm) grille pattern with diagonal crossbars; surrounded by a quadruple groove (inv.HB-D22)

cat.144 (pl.11): non id., wall, HB-ARS-1, band of alternating palm branches (pres. L. 3 cm) with double stem and square (2.3 x 2.3 cm) grille pattern with diagonal crossbars and dots (inv.HB-16)

cat.145 (pl.11): non id., wall, misfired, grooved center; band of alternating palm branches (L. 3.5; w. 1.7 cm) with double stem and all ribs turned upwards and square (ca. 2 x 2 cm) grille pattern with diagonal crossbars (inv.HB-15)

cat.146 (pl.11): non id.,wall, HB-ARS-2, band of alternating palm branches with double stem and square grille patterns with diagonal crossbars (inv.HB-14)

cat.147 (pl.11): Hayes 76?, base, ø 20 cm, HB-ARS-1, band of alternating palm branches (pres. L. 2.6 cm, w. 1.2 cm) with double stem and all ribs turned upwards (Mackensen 4.1) and square-shaped motif (1.6 x 1.6 cm) Mackensen 79; surrounded by six grooves (inv. HB-C1 +C2)

cat.148 (pl.11): Hayes 67, base, ø 16 cm, HB-ARS-2, small center with two concentric circles; band of alternating palm branches (L. 3.8, w. 2 cm) with double stem and all ribs turned upwards and square motif (2 x 2 cm) with concentric circles in the center and diagonal lines in the corners (similar to Mackensen 74); enclosed by two grooves (inv.HB-D21)

cat.149 (pl.11): non id.,wall, HB-ARS-1, palm branch and rest of square (?) motif (inv.HB-17)

cat.150 (pl.11): non id., wall, HB-ARS-1, palm branch and two circles (ø 2.4 cm) enclosing four small circles-and-dots-motif (similar to Hayes 88); surrounded by one groove (inv.HB-46)

cat.151 (pl.11): non id.,wall, non id., outer band: alternating concentric circles with whirl fringe (ø 1.9 cm) and a square grille pattern with diagonal crossbars and dots (Mackensen 64) surrounded by a triple groove; inner band: palm branches with double stem and a trefoil stamp (Mackensen 166); surrounded by a quadruple groove (inv.HB-19)

cat.152 (pl.11): non id., wall, HB-ARS-2, inner band: rosette (ø 1.3 cm) with eleven remaining petals and upper part of a palm branch; surrounded by two grooves and an outer band: alternating palm branches with single stem and concentric circles (ø 1.2 cm) (inv.HB-4)

cat.153 (pl.11): non id.,wall, HB-ARS-2, five remaining small stamps consisting of two concentric circles (Mackensen 6.3); encircled by two grooves (inv.HB-21)

cat.154 (pl.11): non id., wall, HB-ARS-2, concentric circles (ø 1.1 cm); remains of two circular motifs in the center; surrounded by two grooves (inv.HB-26)

cat.155 (pl.11): non id., wall, non id, cloverleaves (Mackensen 157) close to each other in the center, surrounded by three grooves and band of alternating square grille pattern with diagonal crossbars and dots and stamp consisting of at least two concentric circles (inv.HB-36)

A(iii)/Mackensen décor I.3

cat.156 (pl.12): Hayes 67?, base, ø 9 cm, HB-ARS-1, small concentric circles in the center; band of square grille patterns with diagonal crossbars; surrounded by two grooves; crude execution (inv.HB-D27)

cat.157 (pl.12): non id., base, ø 8 cm, HB-ARS-1, small circle(s?) in the center; band of square (2.5 x 2.5 cm) grille patterns with diagonal crossbars surrounded by three grooves (inv.HB-D28)

cat.158 (pl.12): non id., base, ø 10, HB-ARS-2, band of square grille patterns with diagonal crossbars surrounded by two grooves (inv.HB-D26)

cat.159 (pl.12): Hayes 67/Hayes 76?, base, ø 16 cm, HB-ARS-1, band of alternating square (2 x 2 cm) grille pattern with diagonal crossbars and concentric circles (ø 1.6 cm); enclosed by two inner and two outer grooves (inv.HB-A1)

cat.160 (pl.12): Hayes 67?, base, ø 18 cm , misfired, band of alternating square (1.8 x 1.8 cm) grille pattern with diagonal crossbars and stamp (ø 1.5 cm) consisting of three concentric circles; enclosed by two inner and three outer grooves (inv.HB-D30)

cat.161 (pl.12): non id., wall, non id.,band of square (2.1 x 2.1 cm) grille patterns with diagonal crossbars alternating with concentric circles (ø ca. 1.8 cm); surrounded by two grooves (inv.HB-32)

cat.162 (pl.12): non id.,wall, HB-ARS-2, square grille pattern with diagonal crossbars; two concentric circles; surrounded by two grooves (inv.HB-33)

cat.163 (pl.12): non id., base, ø 14 cm, HB-ARS-1, band of circular grille pattern motif (ø 2 cm; Mackensen 46) and concentric circles (ø 1.4 cm); enclosed by two inner and three outer grooves (inv.HB-A2)

cat.164 (pl.12): non id., wall, non id., circular grille pattern with diagonal crossbars and one stamp consisting of two concentric circles; enclosed by triple groove (inv.HB-35)

cat.165 (pl.12): non id., wall, non id., band of square grille pattern with diagonal crossbars and rest of

stamp with concentric circles and fringe; one groove around the center (inv.HB-31)
cat.166 (pl.12): non id., wall, HB-ARS-1, remains of two square (?) grille patterns with diagonal crossbars and two concentric circles with whirl fringe; surrounded by two grooves (inv.HB-34)
cat.167 (pl.12): non id., base, ø 10 cm, HB-ARS-1, fragmented square grille pattern and unidentifiable stamp (ring? part of trefoil?); surrounded by two grooves (inv. HB-D29)
cat.168 (pl.12): non id., base, ø 8 cm, HB-ARS-1, trefoil with dotted outline (Mackensen 165) and square grille pattern with diagonal crossbars (inv. HB-D31)
cat.169 (pl.12): non id., wall, HB-ARS-1, remains of two square grille patterns with diagonal crossbars and part of a trefoil (inv.HB-30)
cat.170 (pl.12): non id., base, ø 8 cm, HB-ARS-2, five remaining chevrons formed of two converging leaf-sprays (Mackensen 191) composed in a star-shape around two concentric circles in the center; surrounded by two grooves (inv. HB-D24)
cat.171 (pl.12): Hayes 63?, base, ø 24 cm, HB-ARS-1, one square (1.7 x 1.7 cm) grille pattern with diagonal crossbars and corner of a square-shaped motif with thickened and dotted corner (Mackensen 79); surrounded by four grooves (inv.HB-B1)
cat.172 (pl.12): Hayes 61?, base, ø 16 cm, HB-ARS-3, encircled (ø ca. 2 cm) rosette with four petals and dots (Mackensen 143.2); surrounded by four grooves (inv.HB-D6)
cat.173 (pl.13): Hayes 76/Mackensen 18 (BS)?, base, ø 18 cm, band of three remaining circles (ø ca. 2.2 cm) with four-petalled rosette and dots (Mackensen stamp 150) lightly applied and overlapping; surrounded by four grooves (inv.HB-G1)
cat.174(pl.12): non id., wall, HB-ARS-2, narrow band of concentric circles positioned close to each other; surrounded by groove and stamps consisting of two circles distant from each other (inv.HB-20)
cat.175(pl.12): Hayes 76, base, ø 16 cm, HB-ARS-1, square grille pattern with diagonal crossbars in the center; surrounded by groove and undecorated band (inv.HB-D25)

A(ii)/A(iii)

cat.176 (pl.12): non id.,wall, HB-ARS-2, single rouletting (inv.HB-37)
cat.177 (pl.12): non id., base, ø 20 cm, double rouletting (inv.HB-n54)
cat.178 (pl.12): non id., wall, HB-ARS-1, double palm branch (inv.HB-38)
cat.179 (pl.12): non id., base, ø 8 cm, HB-ARS-3, two bands of double rouletting with band of concentric circles in between (inv.HB-D13)

/: non id., wall, HB-ARS-1, remains of palm branch and motif with at least three concentric circles; surrounded by triple groove (inv.HB-8)
/: non id., wall, HB-ARS-2, remains of palm branch with double stem and concentric circles; surrounded by triple groove (inv.HB-9)
/: non id., wall, misfired, remains of two palm branches with double stem and motif with dot fringe (inv.HB-5)
/: non id., wall, HB-ARS-2, remains of palm branch surrounded by a quintuple groove (inv.HB-7)
/: non id., wall, HB-ARS-2, remains of palm branch surrounded by five grooves (inv. HB-D5)
/: non id., wall, non id., band with remains of whirl fringe; surrounded by a quadruple groove (inv.HB-28)
/: non id., wall, HB-ARS-2, one remaining stamp consisting of four concentric circles; surrounded by four grooves (inv.HB-22)
/ : non id., base, ø 8 cm, one remaining stamp consisting of three concentric circles; surrounded by two grooves (inv.HB-D7)
/: non id., wall, HB-ARS-2, part of a stamp consisting of at least four concentric circles; surrounded by a quintuple groove (inv.HB-23)
/: non id., wall, HB-ARS-1, stamp consisting of four concentric circles; surrounded by a quintuple groove (inv.HB-25)
/: non id., wall, misfired, stamp consisting of four concentric circles; surrounded by three grooves (inv.HB-27)
/: non id, wall, HB-ARS-1, remains of square (?) grille pattern with diagonal crossbars (inv.HB-29)
/: non id., wall, HB-ARS-2, remains of motif consisting of four concentric circles; surrounded by two grooves (inv.HB-24)

A(iii)/E(i)/Mackensen décor II

cat.180 (pl.13): non id., wall, HB-ARS-1, band of triple encircled rosettes (Mackensen 154) and a decorated square (Mackensen 202) with incised V-s (inv.HB-41)
cat.181 (pl.13): non id., wall, HB-ARS-2, band of alternating encircled Chi-Rho to the right (Mackensen 195) and decorated square with incised V-s (Mackensen 202), enclosed by two grooves (inv.HB-40)
cat.182 (pl.13): non id., wall, HB-ARS-1, Chi-Rho (Mackensen 201) to the right in triple square (inv. HB-44)
cat.183 (pl.13): Mackensen 18 (BS), base, ø 20 cm, encircled Chi-Rho (Mackensen 197.1); enclosed by a groove (inv.HB-G2)
cat.184 (pl.13): non id.,wall, non id., encircled Chi-Rho (Mackensen 197.1 or 198) and remains of heart-shaped motif (inv.HB-52)
cat.185 (pl.13): non id., wall, misfired, band of volutes in a heart (Mackensen 208; h. 2 cm; w. 1.8 cm), enclosed by four grooves (inv.HB-51)
cat.186 (pl.13): Hayes 104, base, ø 20 cm, HB-ARS-2, band of volutes in a heart (Mackensen 208); enclosed by three grooves (inv.HB-F3)
cat.187 (pl.13) non id.,wall, HB-ARS-2, heart with inscribed palm branch (Mackensen 215) (inv.HB-47)

cat.188 (pl.13): non id., wall, HB-ARS-2, heart with a branch between two S-s (Mackensen 213.3); enclosed by two grooves (inv.HB-48)
cat.189 (pl.13): non id., wall, HB-ARS-1, two remaining hearts with incised diamond and volutes (similar to Mackensen 210) (inv.HB-49)
cat.190 (pl.13): non id., wall, HB-ARS-2, cross in a heart with two almond-shaped motifs at the base of the cross (Mackensen 225.1); two grooves (inv.HB-50)
cat.191 (pl.13): Hayes 104, base, ø 18 cm, HB-ARS-2, cross in a heart with two almond-shaped motifs at the base of the cross (Mackensen 225.1); enclosed by two grooves (inv.HB-F2)
cat.192 (pl.13): Hayes 104, base, ø 20 cm, HB-ARS-2, band of repeating X-I monogram in a heart with two almond-shaped motifs flanking its base (Mackensen 229) enclosed by two grooves (inv.HB-F1)
cat.193 (pl.13): non id., wall, HB-ARS-2, decorated square with a set of V-s on each interior side, double frame with outer pearl fringe (Mackensen 204, 2.5 x 2.5 cm) in outer band and rest of cross (?) Mackensen 264 in the center (inv.HB-42)
cat.194 (pl.13): non id.,wall, HB-ARS-2, band of double square with incised rosette and cross with dotted bars (Mackensen 264.3) (inv.HB-43)

A(iii)/E(i)/Mackensen décor III

cat.195(pl.13): non id.,wall, HB-ARS-2, band of lambs (?) around center with lamb and cross-monogram with double outline, a small Rho and ornamented with circles (Mackensen 263) (inv.HB-54)
cat.196(pl.13): non id.,wall, palmette with double volute and one leaf as part of Mackensen 252; surrounded by three grooves (inv.HB-39)

Lamps

cat.197 (pl.13): Atlante VIII A1a-b, rim, HB-ARS-2, convex rim with palm branch (inv.HBLa8)
cat.198 (pl.13): Atlante VIII A1a-b, rim, HB-ARS-2, convex rim with palm branch; 2 (?) filling holes; undefinable motif on discus (inv.HBLa10)
cat.199 (pl.13): Atlante VIII A2a-b, rim, non id., convex rim with herringbone (inv.HBLa12)
cat.200 (pl.13): Atlante VIII A2a, rim, HB-ARS-2, convex rim with herringbone; Chi-rho on discus, 2(?) filling holes (inv.HBLa7)
cat.201 (pl.13): Atlante VIII C1b, handle, rim and part of discus, HB-ARS-1, rosette on discus, herringbone on rim (inv.HBLa4)
cat.202 (pl.13): Atlante VIII C2a-b, handle and rim, HB-ARS-2, parallel strokes (on?) flat rim (inv. HBLa3)
cat.203 (pl.13): Atlante VIII C2c-d, handle and part of discus, HB-ARS-1, egg-and-dart motif on rim; remains of Chi-Rho on rim (inv.HBLa2)
cat.204 (pl.13): Atlante VIII D1, discus, rim and handle, misfired, scallop shell on discus and rim (inv. HBLa5)
cat.205 (pl.13): Atlante VIII D1, rim and discus, HB-ARS-3, scallop shell on discus and rim (inv.HBLa9)
cat.206 (pl.13): Atlante VIII D6, handle, part of discus, HB-ARS-1, square-shaped discus enclosed by ovolo decoration (inv.HaLa6)
cat.207 (pl.13): Atlante VIII D6, handle, HB-ARS-2, square-shaped discus enclosed by incised circles (inv.HaLa1)
cat.208 (pl.13): Atlante VIII D?, handle, rim, HB-ARS-2, square-shaped (?) discus enclosed by incised circles (inv.HBLa11)
cat.209 (pl.13): Atlante X D3, A, rim, HB-ARS-3, rim with two heart-shaped motifs Ennabli M5 (inv. HBLa17)
cat.210 (pl.13): Atlante X D3, A, rim, HB-ARS-1, rim with heart-shaped motif Ennabli M5 (inv. HBLa18)
cat.211 (pl.13): Atlante X D3, Ahandle, rim, HB-ARS-1, rim with heart-shaped motif similar to Ennabli M5 (inv.HBLa14)
cat.212 (pl.13): Atlante X D3, A, rim; frag. discus, misfired, rim with two heart-shaped motifs Ennabli M5; discus with foot/tail (?) of an animal (inv.HBLa16)
cat.213 (pl.13): Atlante X D3, A, rim, HB-ARS-2, rim with dolphin Ennabli V1, heart Ennabli M5 and rinceau (?) Ennabli O1/2 (inv.HBLa25)
cat.214 (pl.13): Atlante X D3, A, rim, non id., rim with concentric circles Ennabli E3 and quatrefoil Ennabli I5; discus with a head of a bird (dove?) turning right (inv.HBLa15)
cat.215 (pl.13): Atlante X D3, A, frag. rim and discus, HB-ARS-1, rim with quatrefoils (?); discus with two filling holes and a bird (?) (inv. HBLa19)
cat.216 (pl.13): Atlante X D2/D3?, discus, non id., discus with one remaining filling whole and a chevron/triangle (inv.HBLa20)
cat.217 (pl.13): non id., base, ø ca. 4 cm, HB-ARS-2, base with heart-shaped motifs (Ennabli M5) radiating around a square stamp (Ennabli M8) (inv.HBLa13)

/: lamp, nozzle, HB-ARS-1 (inv.HBLa21)
/: lamp, nozzle, HB-ARS-2 (inv.HBLa22)
/: lamp, nozzle, HB-ARS-2 (inv.HBLa23)

Tools

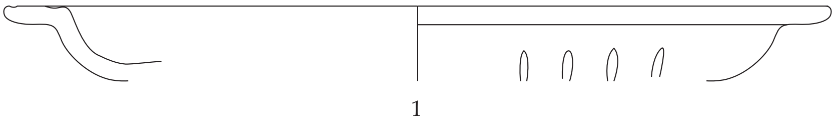
cat.218 (pl.14): saggar, rim, ø 44 cm, HB-ARS-3, notches on exterior wall (inv.HB-n34)
cat.219 (pl.14): saggar, rim, ø 38 cm, HB-ARS-1, wavy line on top (inv.HB-n33)
cat.220 (pl.14): *pugillum*, HB-ARS-2 (inv.HB-L24)

Cooking Ware

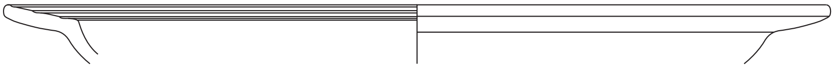
cat.221 (pl.14): casserole/Mackensen 66, rim, ø 20 cm, HB-ARS-3 (inv.HB-M1)
cat.222 (pl.14): lid, rim, ø 30 cm, HB-ARS-2 (inv.HB-K1)
cat.223 (pl.14): Hayes 196, rim, ø 28 cm, HB-ARS-2, black-top (inv.HB-Q2)
cat.224 (pl.14): Hayes 196, rim, ø 28 cm, HB-ARS-1, black-top (inv.HB-P1)
cat.225(pl.14): Hayes 195, rim,ø 28 cm, HB-ARS-2, black-top (inv.HB-Q3)
cat.226 (pl.14): Hayes 195, rim, ø 30 cm, HB-ARS-3, black top (inv.HB-Q1)

Plate 1

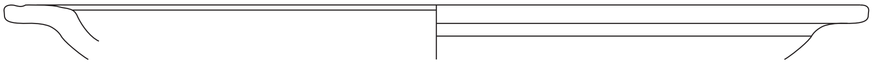
Henchir el Biar 1:3



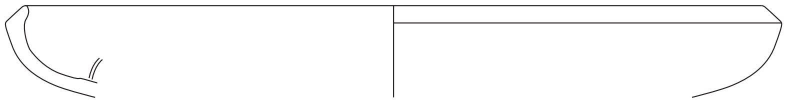
1



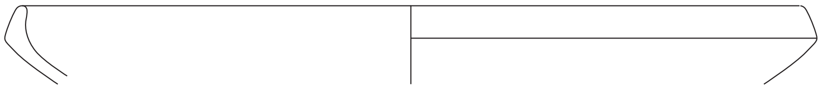
2



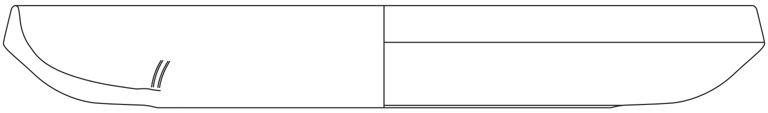
3



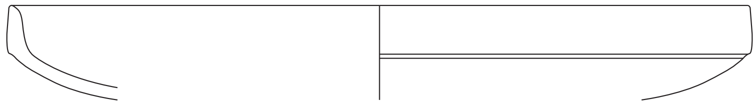
4



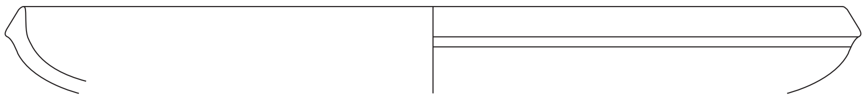
5



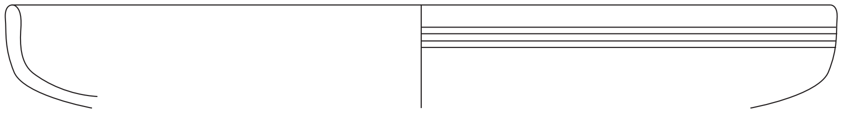
6



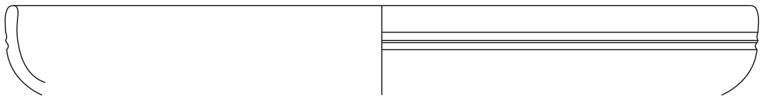
7



8



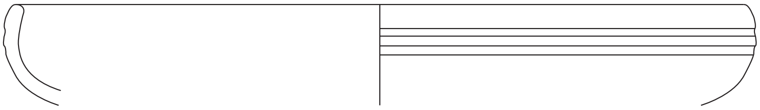
9



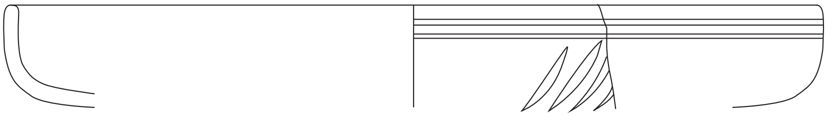
10

3 cm

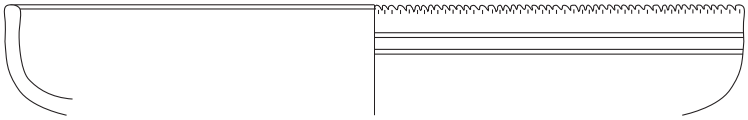
Plate 2
Henchir el Biar 1:3



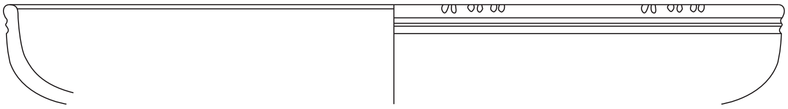
11



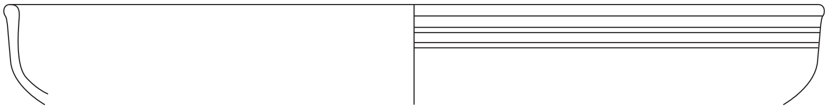
12



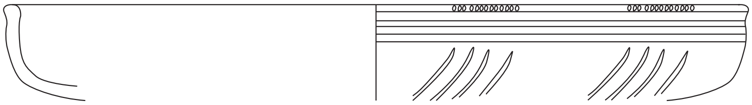
13



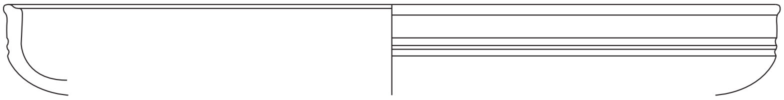
14



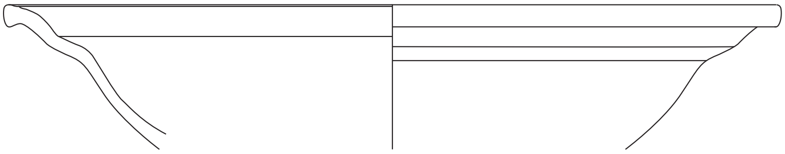
15



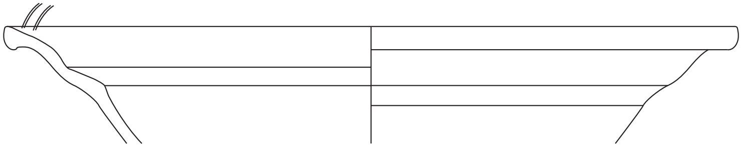
16



17



18

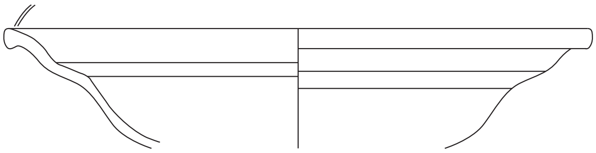


19

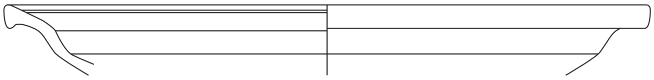
3 cm

Plate 3

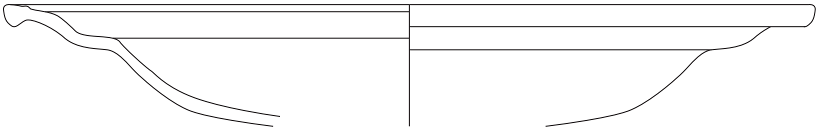
Henchir el Biar 1:3



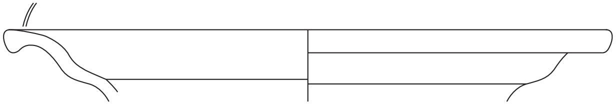
20



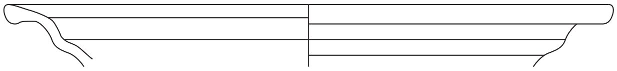
21



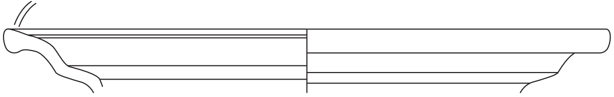
22



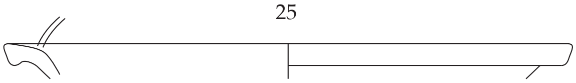
23



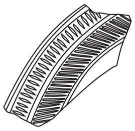
24

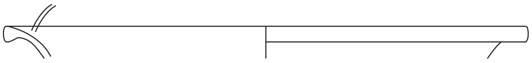


25

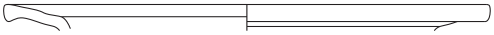


26

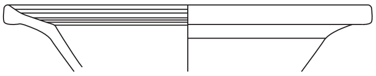




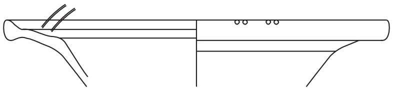
27



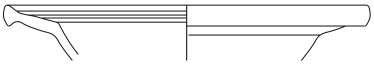
28



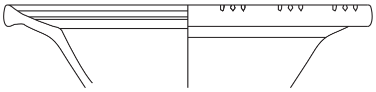
32



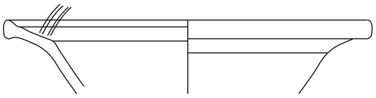
29



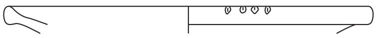
33



30



34

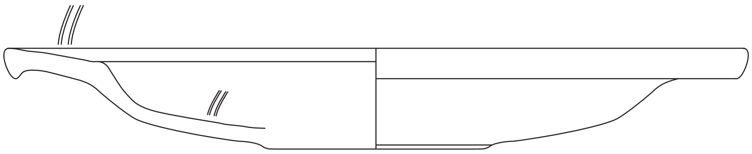


31

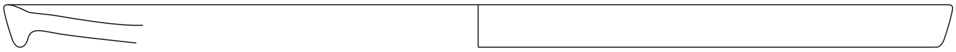
3 cm

Plate 4

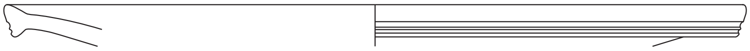
Henchir el Biar 1:3



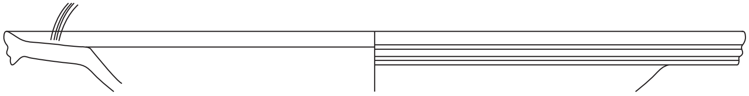
35



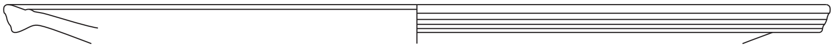
36



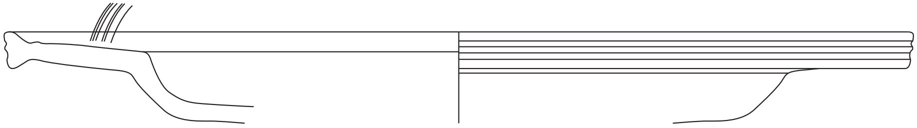
37



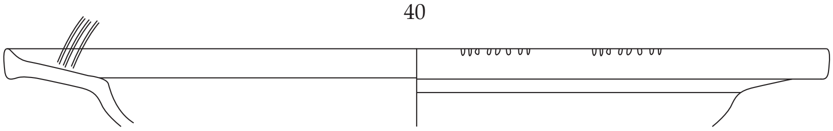
38



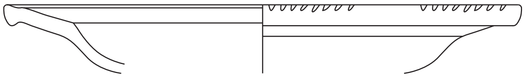
39



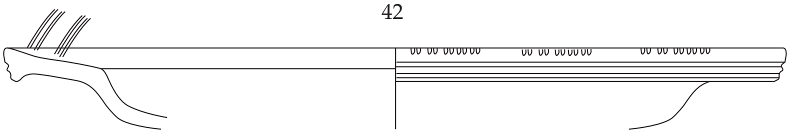
40



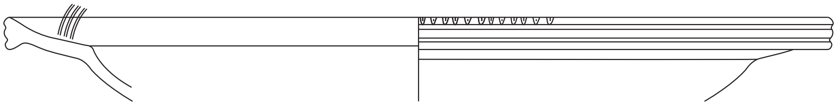
41



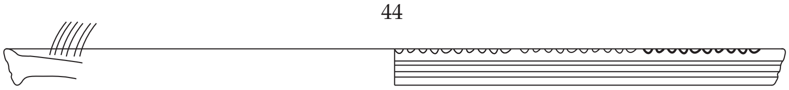
42



43



44

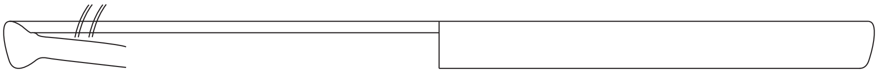


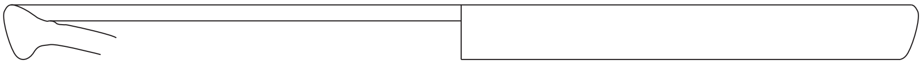
45

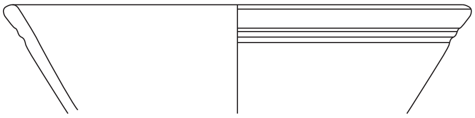
3 cm

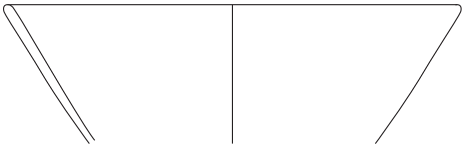
Plate 5

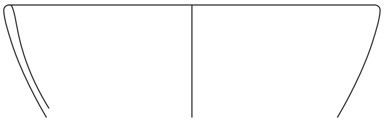
Henchir el Biar 1:3

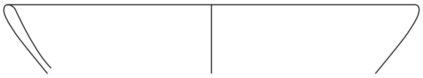

46

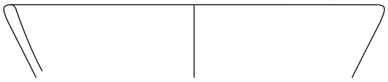

47

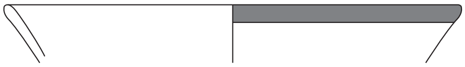

48

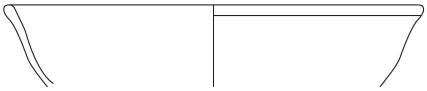

49

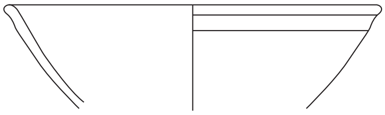

50

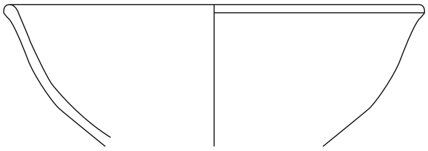

51

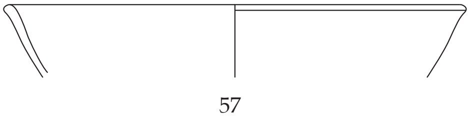

52

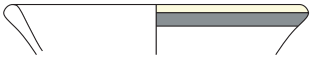

53

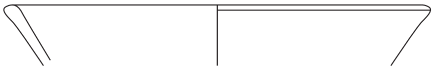

54

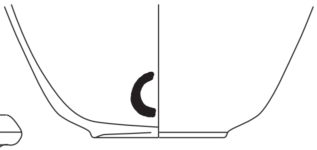

55

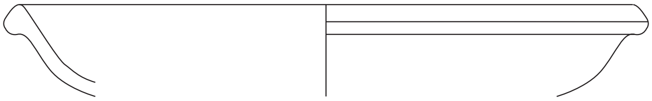

56


57


59


58

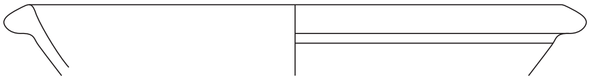

60


61

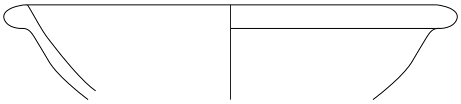
3 cm

Plate 6

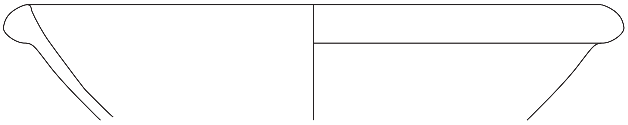
Henchir el Biar 1:3



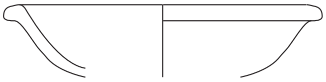
62



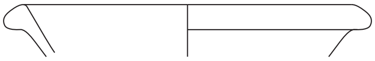
63



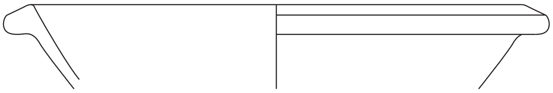
64



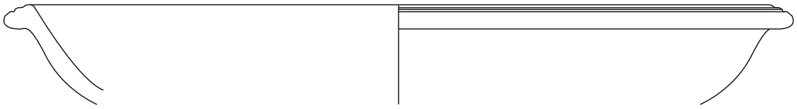
65



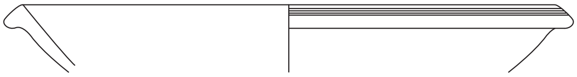
66



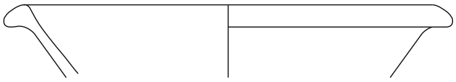
67



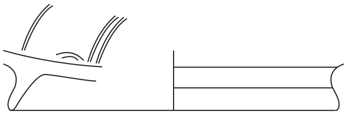
68



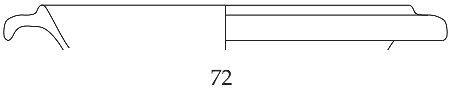
69



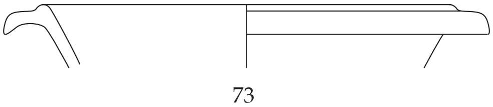
70



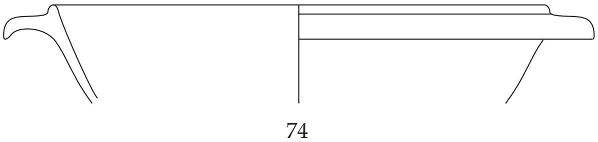
71



72



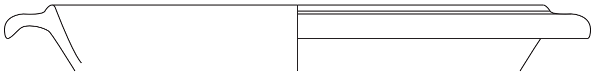
73

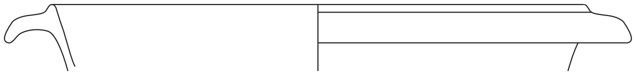


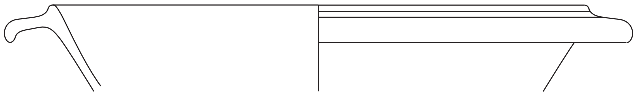
74

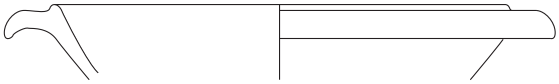
3 cm

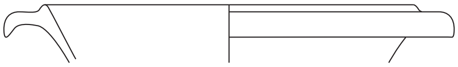
Plate 7
Henchir el Biar 1:3

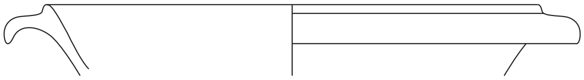

75

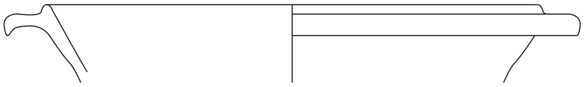

76

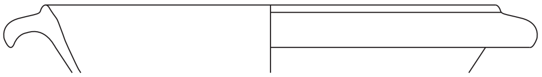

77

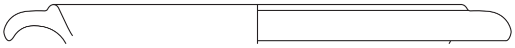

78

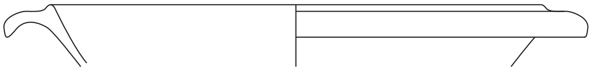

79

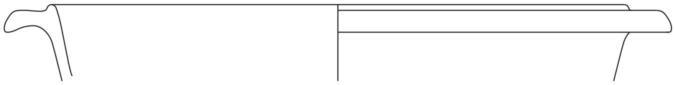

80


81


82


83

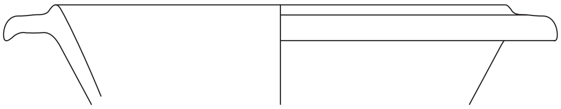

84


85

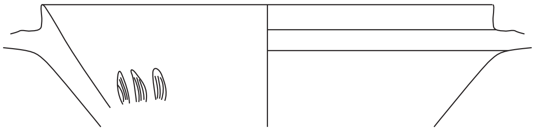
3 cm

Plate 8

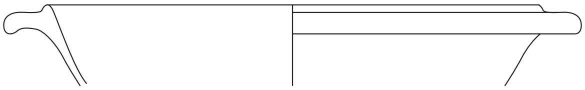
Henchir el Biar 1:3



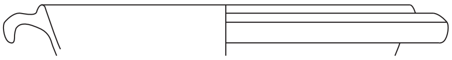
86



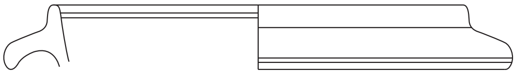
87



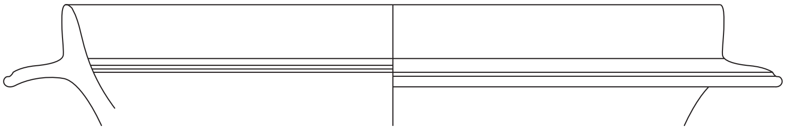
88



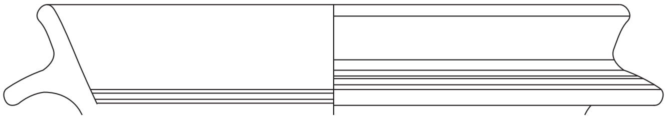
89



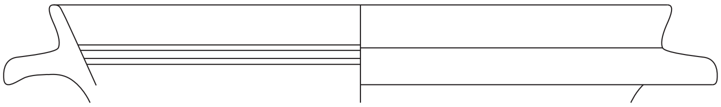
90



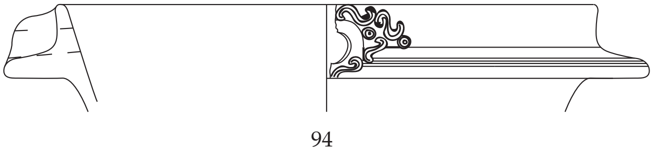
91



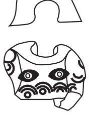
92



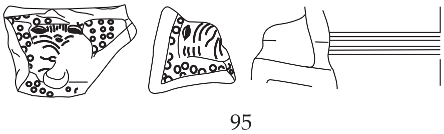
93



94



96

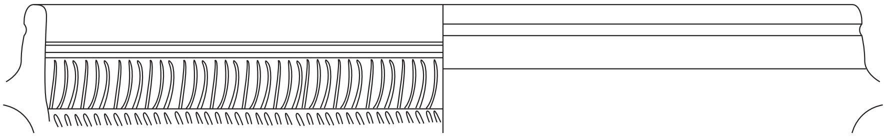


95

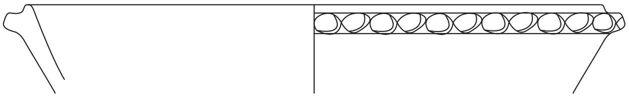
3 cm

Plate 9

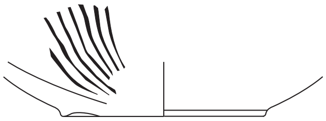
Henchir el Biar 1:3



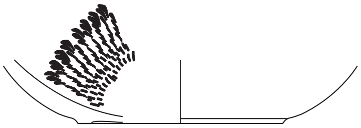
97



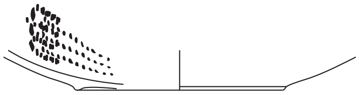
98



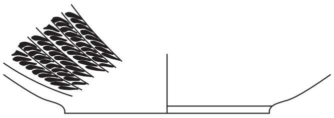
99



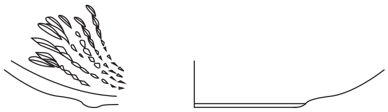
100



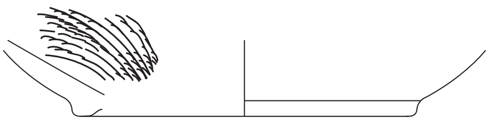
101



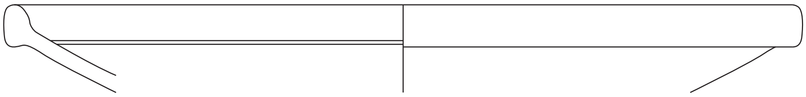
102



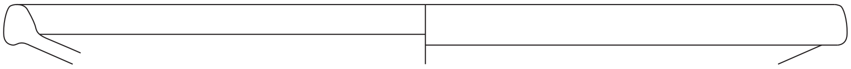
103



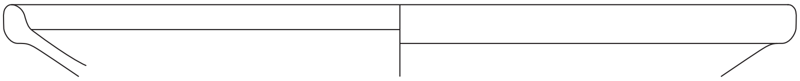
104



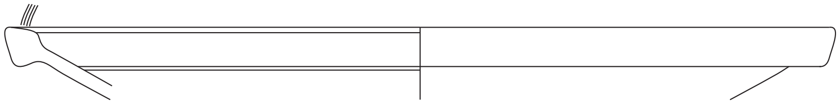
105



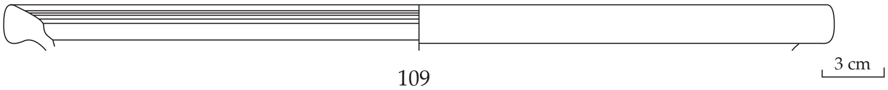
106



107

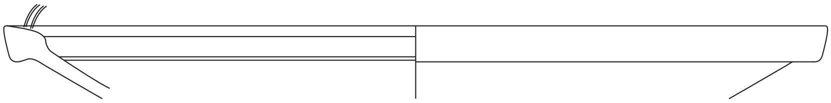


108

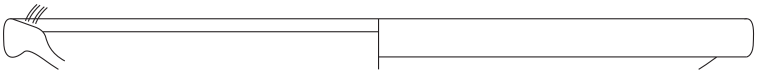


109

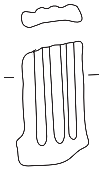
Plate 10
Henchir el Biar 1:3/1:2

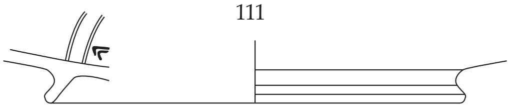


110



111

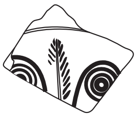




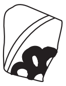
112

113

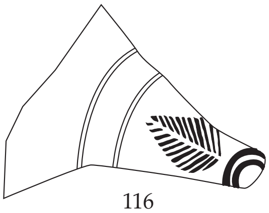
3 cm



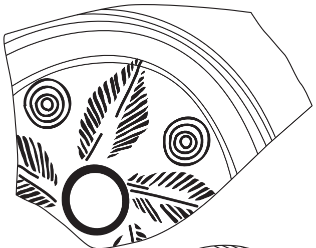
114



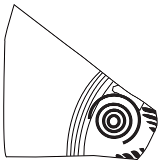
115



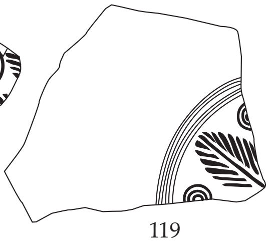
116



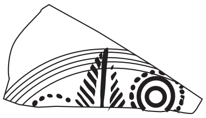
117



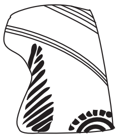
118



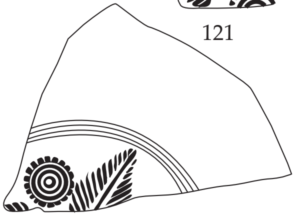
119



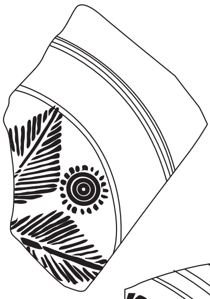
120



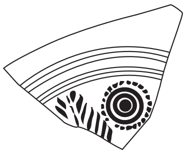
121



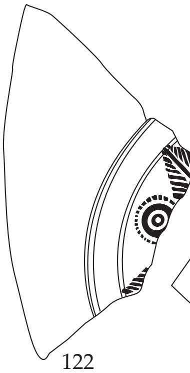
127



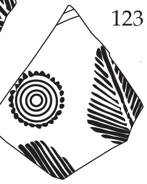
125



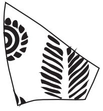
123



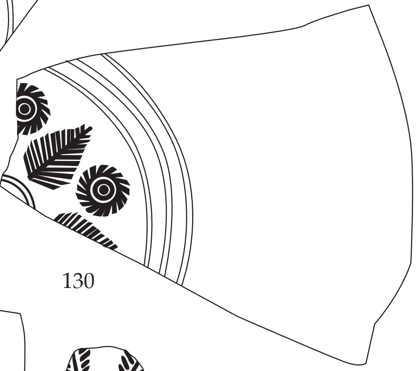
122



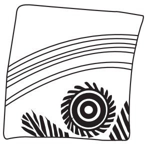
124



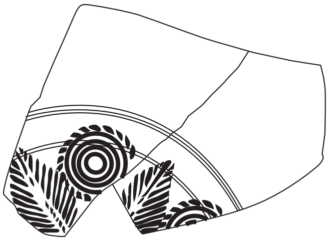
126



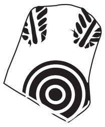
130



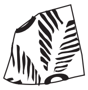
128



129



131



132

2 cm

Plate 11
Henchir el Biar 1:2

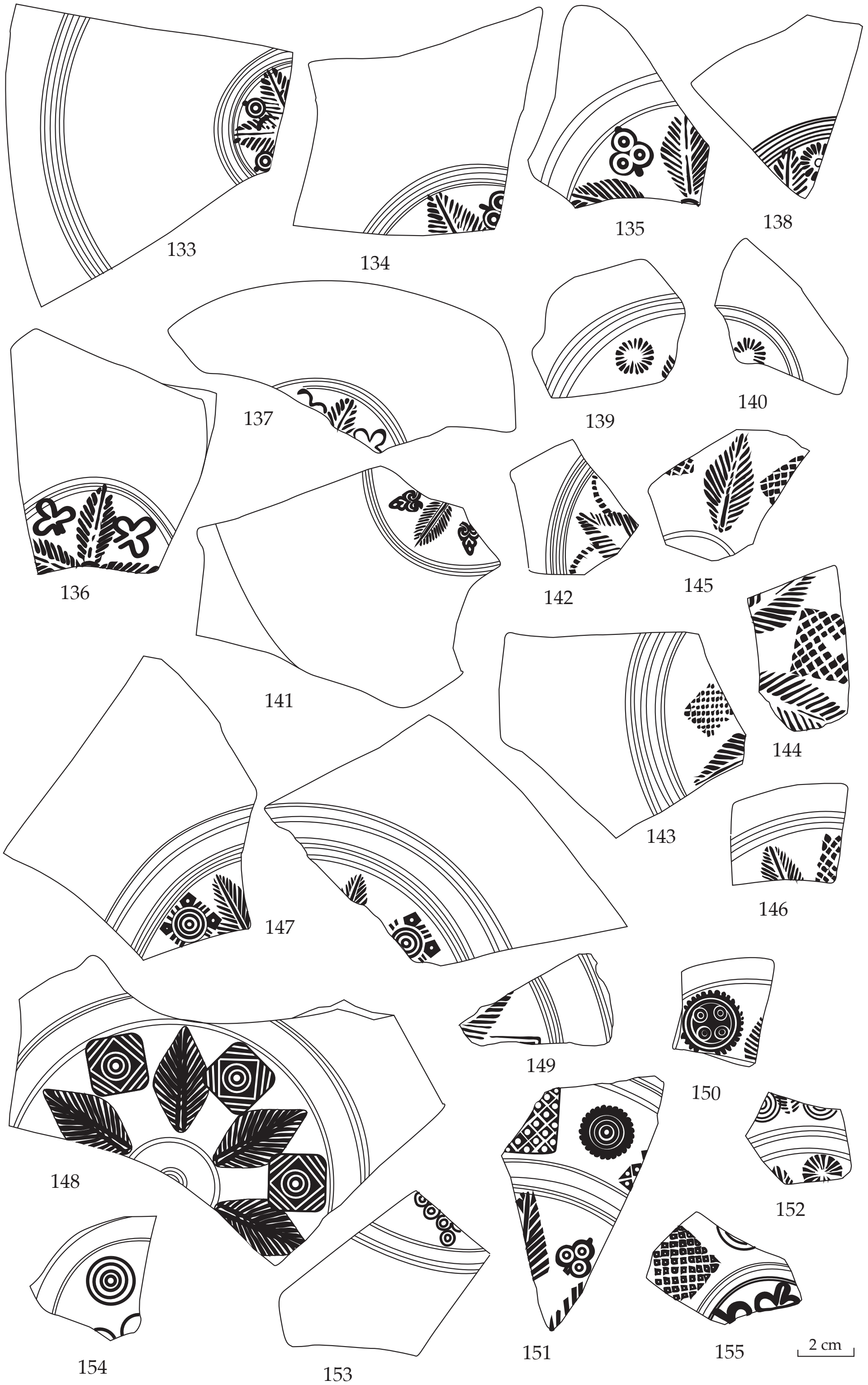

133
134
135
138
137
139
140
136
142
145
141
144
143
146
147
149
150
148
151
152
154
153
155
2 cm

Plate 12

Henchir el Biar 1:2

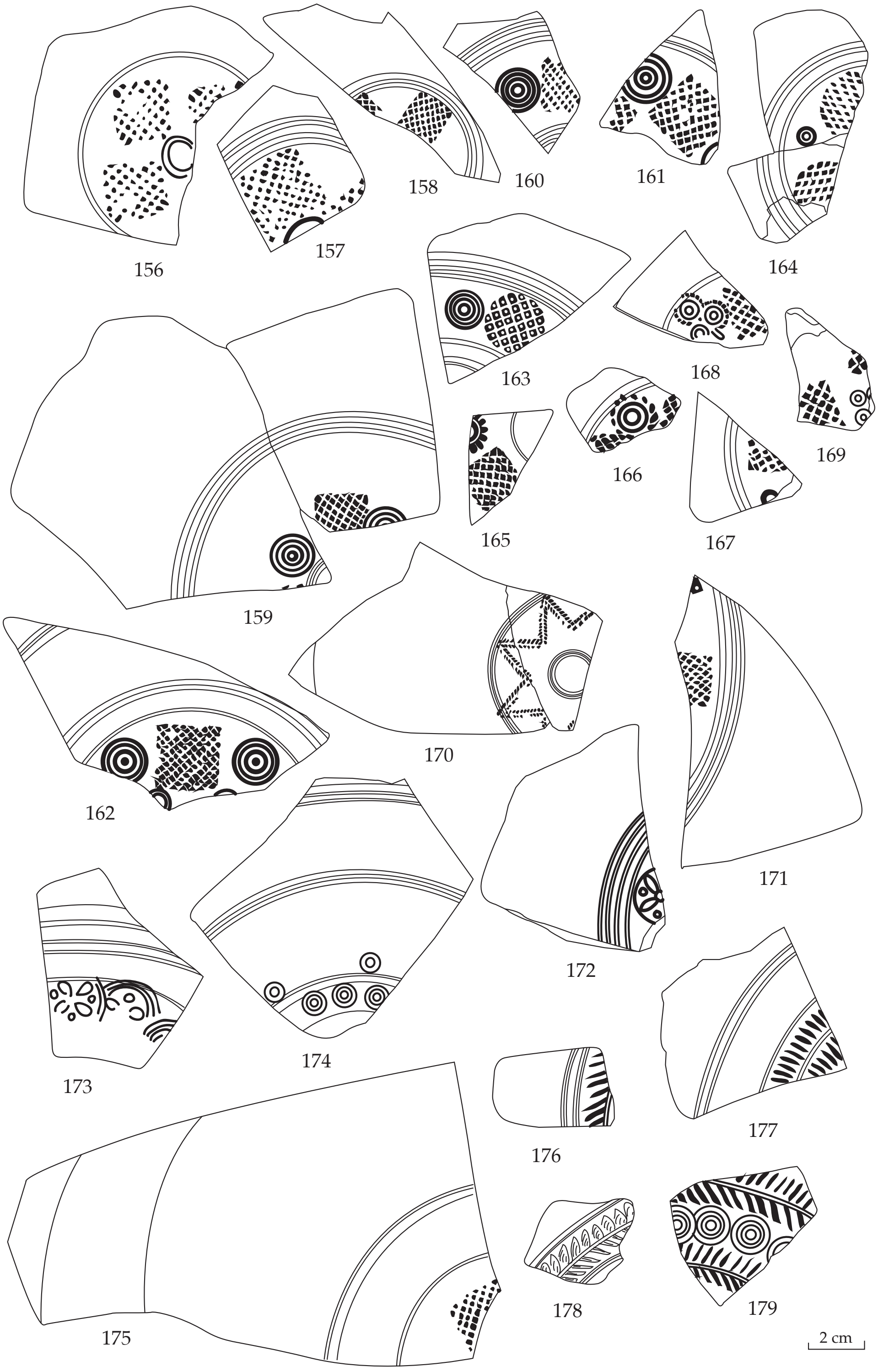
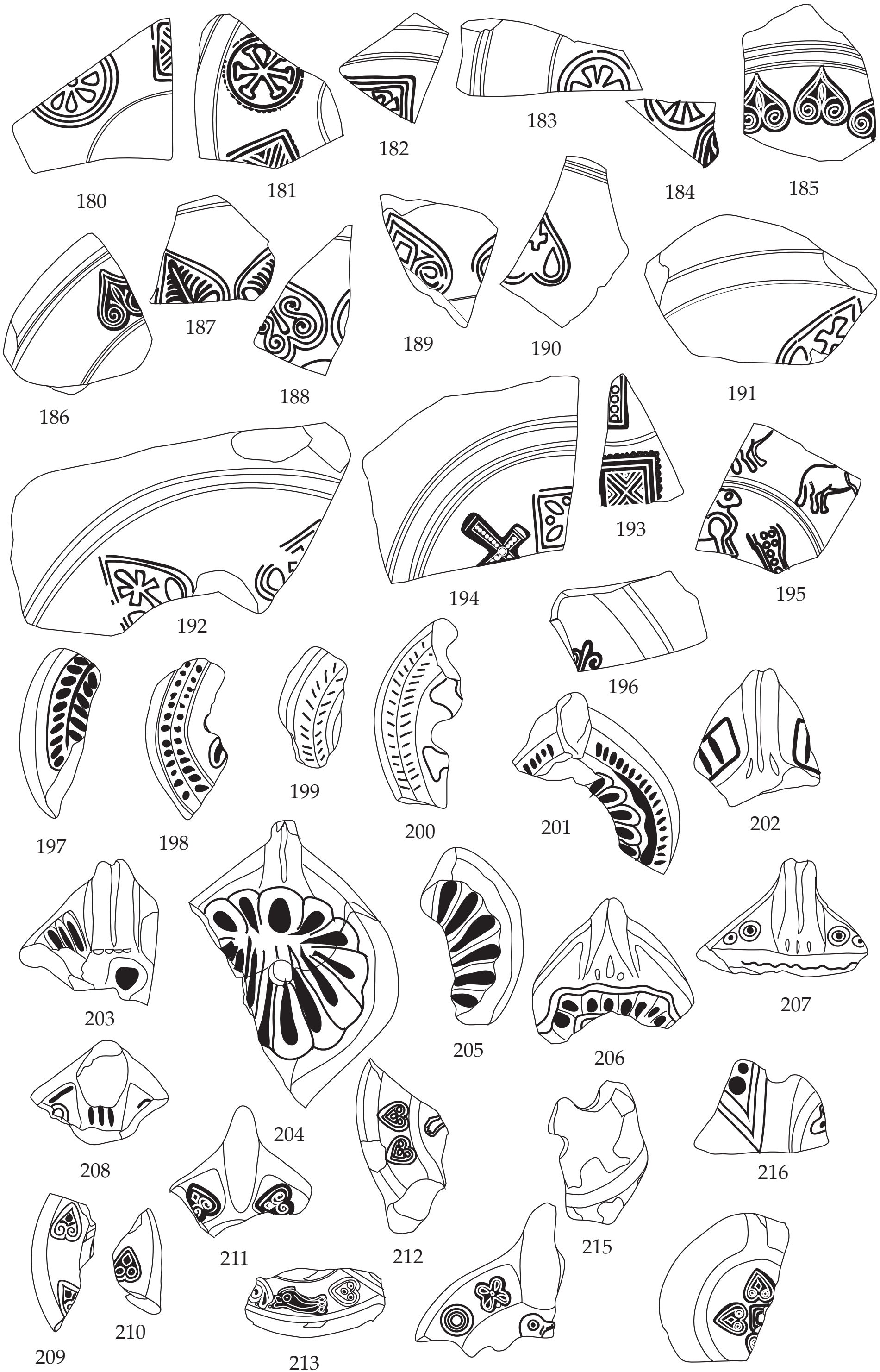
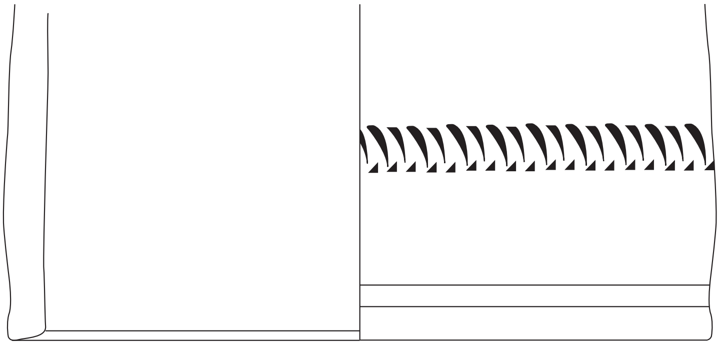
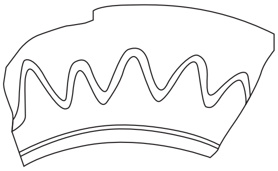
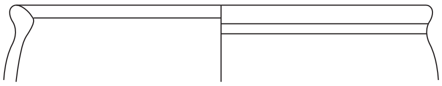

156
157
158
160
161
164
163
168
159
165
166
167
169
170
171
162
172
173
174
176
177
175
178
179
2 cm

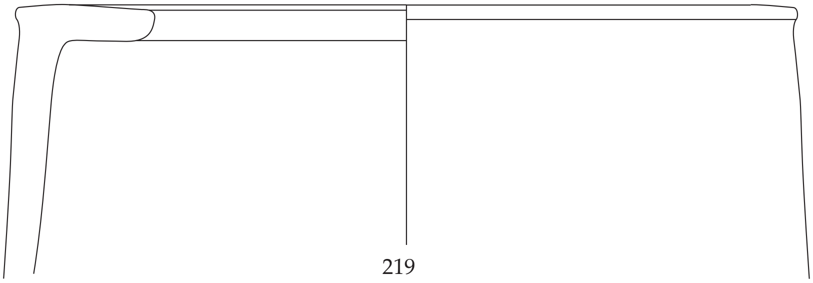
Plate 13
Henchir el Biar 1:2

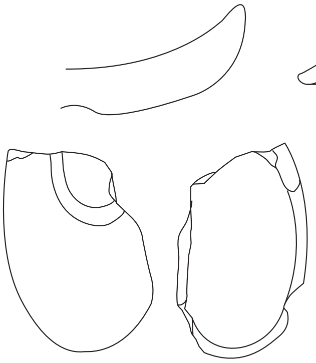

180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
2 cm

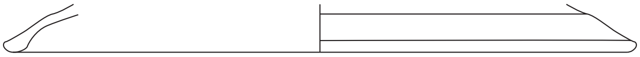

218

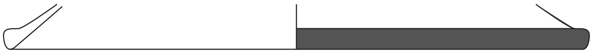


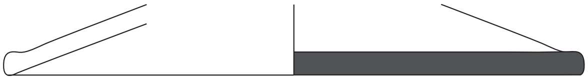

221

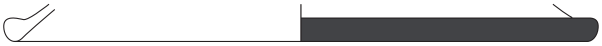

219

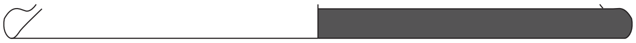

220


HB-K1


HB-Q2


HB-P1


HB-Q3


HB-Q1

3 cm

BABESCH 96 (2021), 209-231. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289467

La Collezione di Alessandro Castellani al British Museum di Londra

Novità su reperti dall'Etruria meridionale, Latium vetus *e da Capua attraverso la corrispondenza epistolare*

Laura Ambrosini

Abstract

As is well known, the figure of Alessandro Castellani stands out in the panorama of the antiquarian trade of the second half of the 19th century. Son of Fortunato Pio Castellani and devoted Mazzinian, starting from the Parisian exile (1860-1862) he dealt with the sale of numerous finds from the excavations carried out in Etruria, both to Napoleon III who bought them for the Musée Napoléon III (later transferred to the Louvre) and to Charles Thomas Newton for the British Museum. The correspondence between Alessandro Castellani and the British Museum dated to those years, preserved in the Department of Greece and Rome of the British Museum, allows us to better focus on the Castellani's activity as a skilled merchant of antiquity and to shed light on the contacts between the European scholars of antiquity. The study is focused on the main archaeological finds, sold by Castellani to the British Museum, coming from Cerveteri, Vulci, Palestrina and Capua and some special finds such as the fake Sarcophagus made by the Pennelli brothers and the Sarcophagus of the Spouses from Cerveteri preserved in Rome, in the Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.[1]

Come è noto, nel panorama del commercio antiquario della seconda metà del XIX secolo spicca la figura di Alessandro Castellani. Figlio di Fortunato Pio Castellani e mazziniano convinto, a partire dall'esilio parigino (1860-1862) si occupò della vendita di numerosi reperti provenienti dagli scavi condotti in Etruria, sia a Napoleone III che li comprò per il Musée Napoléon III, trasferiti poi al Museo del Louvre, che a Charles Thomas Newton per il British Museum. La corrispondenza tra il Castellani e il Newton datata a quegli anni, conservata presso il Department of Greece and Rome del British Museum e visionata personalmente nel 2010, oggetto di questo studio, consente di focalizzare meglio l'attività di Alessandro Castellani come abile commerciante d'antichità e di gettare luce sui contatti tra gli studiosi di antichità nell'Europa dell'epoca. Nelle lettere sono menzionati anche reperti archeologici che, dopo essere stati presentati a volte nelle sedute dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica, entrarono a far parte della Collezione Castellani. La corrispondenza tra il Castellani e il Newton continua anche durante i seguenti soggiorni dell'antiquario a Napoli (Chiatamone) nel 1865 e poi tra 1869 e 1871, e a Roma dal 1872 al 1883, anno della sua morte.

La vita

Figlio del famoso orafo e antiquario Fortunato Pio e di Carolina Baccani, Alessandro Castellani

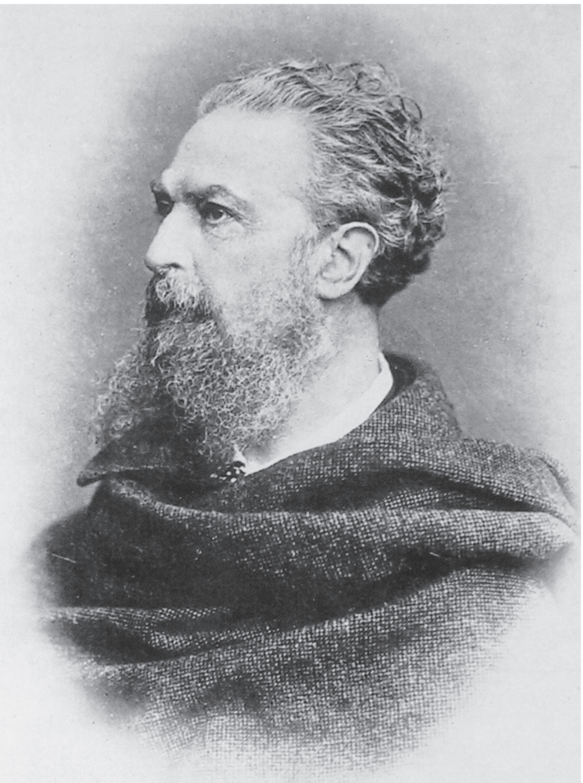


Fig. 1. Alessandro Castellani (da Catalogue des objets d'art antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance dépendant de la succession Alessandro Castellani, *Rome 1884).*

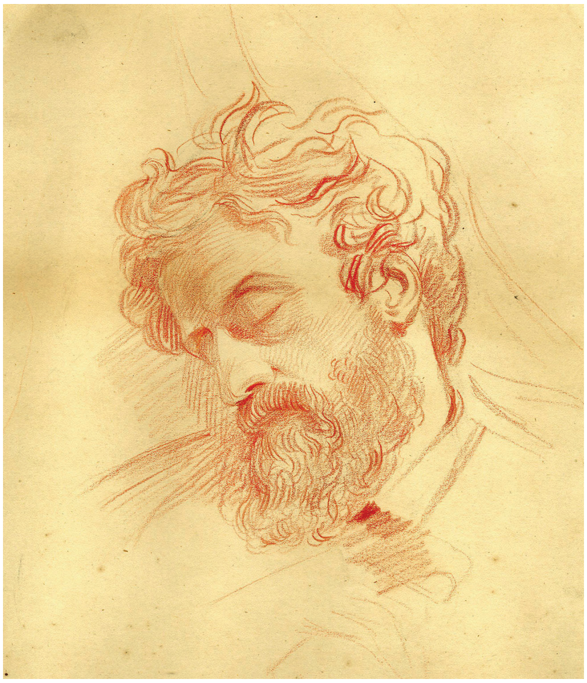


Fig. 2. Charles Thomas Newton (© The Trustees of the British Museum).

(*fig. 1*), che nacque a Roma il 2 febbraio 1823, com'è noto, fu orafo, antiquario, collezionista d'arte e patriota italiano. Il suo nome, per quanto riguarda l'archeologia, è legato in modo indissolubile alla Collezione acceduta al British Museum di Londra[2] attraverso i buoni uffici di Charles Thomas Newton[3] (*fig.* 2), direttore per le antichità presso il museo londinese. La fitta corrispondenza visionata nel 2010 presso il Department of Greek and Roman Antiquities del British Museum di Londra, raccolta in alcuni volumi, consiste in centinaia di lettere, la maggior parte delle quali scritte da Alessandro Castellani[4] a Charles Thomas Newton.[5] Da esse è stato possibile trarre alcuni interessanti notizie relative all'acquisizione della Collezione di Alessandro da parte del British Museum e, in particolare, su alcuni reperti rinvenuti in Etruria meridionale (Cerveteri e Vulci) *Latium vetus* (Palestrina) e Capua, e, inoltre, sul celebre sarcofago degli Sposi di Villa Giulia da Cerveteri.

Per capire appieno la figura di Alessandro ed il suo *modus operandi* nella vendita della sua Collezione al British Museum occorre ripercorrere brevemente gli avvenimenti salienti della sua vita.[6]

Figura passionale, aveva una buona conoscenza dell'archeologia e della storia dell'arte,[7] carattere brillante ed una certa instabilità emotiva. Fu abile venditore e promotore della ditta di famiglia all'estero (soprattutto a Parigi, Londra e negli USA). Ebbe una vita piuttosto complessa: a tredici anni in un incidente di caccia perse il braccio sinistro,[8] pertanto non fu mai in grado di realizzare gioielli in modo autonomo, ma si dedicò alla preparazione dei disegni; era un *designer* visionario dotato di grande forza artistica. A ventiquattro anni, seguendo gli ideali repubblicani e democratici, entrò a far parte del progressista Circolo popolare. A ventisei anni, dopo la restaurazione del governo pontificio, Alessandro fu arrestato insieme con il fratello Augusto (16 luglio 1849) e rilasciato dopo pochi giorni, grazie ad un contributo finanziario del padre. A ventisette anni perse per malattia la prima moglie Carolina Gentili e il figlio Arnaldo, di due anni, e rimase con il figlio Torquato di quattro anni e la figlia Beatrice di appena un anno. Continuò a restare in contatto con l'ambiente repubblicano. A trenta anni fu coinvolto in un progetto rivoluzionario organizzato da alcuni fuorusciti che furono arrestati, ma Alessandro seguì solo in parte la sorte degli altri perché dopo pochi mesi cominciò a dare segni di grave squilibrio mentale nelle carceri di S. Michele. È rimasto dubbio se l'infermità fosse simulata per sottrarsi alla giustizia pontificia oppure fosse reale, come sostennero i familiari. Felice Barnabei afferma nelle sue *Memorie* che Alessandro si finse pazzo.[9] Comunque Alessandro fu rinchiuso in manicomio fino all'età di trentatré anni, quando fu affidato alla responsabilità dei familiari, restando peraltro pendente nei suoi confronti l'accusa originaria. Riprese lentamente l'attività nell'azienda familiare, sempre sotto il controllo della polizia che, alla fine del 1859, riscontrando la sua guarigione, gli pose l'alternativa di consegnarsi per subire il procedimento giudiziario interrotto oppure andare in esilio. A trentasette anni si trasferì a Parigi, convinto dalla famiglia, per evitare che le autorità papali lo rimettessero in prigione[10] e proseguissero il processo. I suoi rapporti con Londra cominciarono nel 1861 quando all'Archaeological Institute of Great Britain and Ireland lesse una memoria ed esibì un campionario di gioielli Castellani.[11] L'anno successivo partecipò all'Esposizione internazionale di Londra, e qui iniziò quel commercio di oggetti d'arte che lo rese famoso in tutta Europa. A Londra rimase per qualche tempo anche per gli stretti contatti che aveva con il British Museum ed il South Kensington Museum (poi Victoria and Albert Museum). Delle numerose amicizie che egli ebbe senz'altro in Inghilterra non esiste traccia né nella sua corrispondenza (ove si parla della vendita di questo o di quell'oggetto) né nei *Ricordi* del fratello Augusto.

Coadiuvato dall'amico Carlo Giuliano mise su un'attività commerciale a Londra situata al n. 13

di Frith Street a Soho.[12] Parallelamente aprì a Parigi una succursale della ditta paterna su gli Champs Elysées; a trentanove anni si legò, con disapprovazione del fratello Augusto, ad una donna francese sposata, Henriëtte Verdot Charlon detta Enrichetta, che Alessandro sposerà in seconde nozze e che gli aveva dato il figlio Arnaldo,[13] nato nello stesso anno a Firenze. A Parigi diventò personaggio noto nel bel mondo: ebbe alcuni colloqui con Napoleone III,[14] appassionato di arte antica e di gioielli e strinse amicizia con il compositore Gioacchino Rossini, facendosi apprezzare come conoscitore di musica e soprattutto come buon cantante: nella casa di Rossini Alessandro "cantava da tenore per diletto."[15] Nel 1862, a causa della relazione con Henriëtte, dovette abbandonare Parigi e si stabilì a Napoli come antiquario, orafo e ceramista. Fondò una scuola di oreficeria, che fu diretta da Giacinto Melillo, nel palazzo del Principe di Piedimonte sulla Riviera di Chiaia e una piccola industria di maioliche artistiche a Napoli, a Chiatamone, diretta da Carlo De Simone, dove lavorava anche il figlio di Alessandro, Torquato. Dopo la morte del padre Fortunato Pio (1 gennaio 1865) nella primavera del 1868, Alessandro scelse come parte dell'eredità la collezione completa dei gioielli in oro e degli oggetti di metallo antichi che la famiglia aveva collezionato tra il 1851 e il 1865.[16] A Napoli, dopo aver fatto parte dell'Associazione dell'emigrazione politica romana ritornò nelle file mazziniane dell'Alleanza repubblicana, diventando membro del Comitato centrale di Napoli, che abbandonò nel 1870. Nel 1870 rientrò a Roma e trasportò ed espose tutta la sua Collezione di antichità portate da Napoli nella sua abitazione di via Poli 14. Colpito da sempre più gravi crisi di asma, Alessandro si spense il 9 giugno 1883, a sessanta anni, nella villa Vecchione tra Portici e San Giorgio a Cremano (Napoli) e la salma fu traslata a Roma con un corteo 'puramente civile'. Dopo la cremazione, le ceneri furono tumulate a Roma nel cimitero Verano in una tomba realizzata dall'amico scultore Ettore Ferrari.[17]

Il figlio Torquato

Il figlio Torquato aveva iniziato la sua formazione a Napoli, assieme all'amico Felice Barnabei, noto in seguito per i suoi studi di archeologia e di epigrafia. A Napoli l'attività prevalente di Torquato fu la produzione di maioliche a imitazione di quelle italiane del XV e XVI secolo e nel 1873 vinse una medaglia all'esposizione di Vienna. Nelle sue *Memorie* Felice Barnabei ricorda come Alessandro facesse visitare la sua raccolta di maioliche rinascimentali, la cui vendita raggiungeva prezzi proibitivi e molti visitatori si accontentavano di acquistare i lavori fatti dal figlio Torquato a prezzi accessibili.[18] Tre giorni dopo la morte del padre, il figlio Torquato scrisse una lettera al Newton[19] per informarlo dell'accaduto e per chiedergli di illustrargli la situazione della Collezione presso il British Museum, dal momento che ormai, come capo famiglia, doveva occuparsi lui degli affari lasciati in sospeso dal padre. A partire dal 23 ottobre 1883 Torquato risulta agente di ispezione della Collezione di Alessandro in deposito presso il British Museum. Nel gennaio del 1884 il consiglio di famiglia Castellani a Roma decise di pagare £ 100.000[20] a Drake per liberare la collezione dei bronzi antichi in deposito presso il British Museum e di unire questa collezione alla vendita di Parigi.

Cenni alla vita privata nella corrispondenza

Nelle lettere conservate presso il British Museum pochi sono i riferimenti ad avvenimenti della vita privata: in una lettera al direttore della biblioteca del British Museum Antonio Panizzi inviata da Napoli il 9 ottobre 1865 Alessandro dice che ha consegnato a Giuseppe Fiorelli un plico avariato perché il suo bagaglio è caduto in mare alla dogana e si sono rovinati i bianchini, i libri e il vestiario. Altri cenni sono al suo stato di salute, soprattutto al peggioramento dell'asma nel 1883;[21] tale malattia non gli consentiva di salire le scale, lo costringeva a scegliere alloggi con ascensore e a viaggiare con alcuni domestici, oltre alla moglie Enrichetta. Della moglie Enrichetta è conservata presso il British Museum soltanto una lettera del 10 luglio 1873 indirizzata al Newton, nella quale fa la lista degli oggetti spediti a giugno al British attraverso il sig. Ercole del banco Freeborn (Ificelo Ercole della banca inglese Freeborn & Co., Roma),[22] chiede se è arrivato tutto e di procedere al pagamento.

Il quadro normativo sulle antichità in Italia

Il quadro normativo relativo ai beni culturali in Italia negli anni in cui operò Alessandro Castellani nell'acquisto e vendita di oggetti d'arte fu altalenante a causa delle ben note vicende politiche.

Quando si trasferì a Parigi nel 1860, prima dell'unità d'Italia, era in vigore l'*editto del cardinale Pacca* sugli scavi e sulla conservazione dei monumenti, emanato nel 1820. Si tratta del primo organico provvedimento di protezione artistica e storica e di catalogazione degli oggetti di antichità ed arte della Chiesa. L'editto istituisce un'amministrazione degli scavi, monumenti e cose d'arte, sia centrale (Commissione di belle arti) sia periferica (Commissioni ausiliarie nelle provincie), dotata di poteri ispettivi e titolare del potere di rilascio di licenze di scavo e di esportazione; impone a tutti i "pubblici stabilimenti … tanto ecclesiastici che secolari … ove si conservano raccolte di statue e di pitture, musei di antichità sacre e profane, e anche uno o più oggetti preziosi di belle arti ….[di] presentare una esattissima distinta nota degli articoli sopra espressi in duplo sottoscritta." Vediamo che la maggior parte degli interventi legislativi preunitari ebbe dunque natura cautelare, con l'intento di evitare la dispersione e la fuoruscita del patrimonio archeologico e artistico; tuttavia, erano previste anche delle regole per la conservazione e il restauro dei beni e modalità di accertamento della consistenza dei beni. Dopo la breve parentesi della Repubblica Romana, il cardinale Antonelli (definito "astuto" da Fortunato Pio Castellani) in contrasto con quanto stabiliva l'editto Pacca vendette segretamente alla Francia e alla Russia la Collezione del Marchese Campana. Fortunato Pio, rammaricato per l'accaduto, decise di dedicarsi al collezionismo in modo che "gli utili superflui fossero dedicati all'acquisto dei cimeli antichi specialmente in oreficeria per rimpiazzare nella nostra Roma quello che il papa aveva venduto alla Francia."[23]

Con l'unità d'Italia, le belle arti, i musei e gli scavi, con il reale decreto del 11 agosto 1861, n. 202, furono assegnati al Ministero della Pubblica Istruzione. Lo Statuto Albertino era fortemente influenzato dall'ideologia liberista pertanto ogni ingerenza pubblica che condizionasse la commerciabilità dei beni di proprietà privata veniva considerata un abuso: "tutte le proprietà, senza alcuna eccezione, sono inviolabili." Non si voleva, attraverso un'azione pubblica, operare in funzione limitativa delle iniziative individuali e della proprietà privata.

Il nuovo Regno d'Italia unificata non fu propenso ad occuparsi della protezione dei beni artistici e storici extrademaniali. L'unità d'Italia non determinò di fatto lo sviluppo della tutela delle antichità e belle arti di proprietà privata, ma, al contrario, favorì la dispersione del patrimonio culturale, rispetto a quanto accaduto nella prima metà dell'Ottocento.

In seguito all'unificazione del 1861, di fatto lo Stato Italiano mantenne pressoché invariato, seppur in via transitoria, il corpus legislativo degli Stati preunitari nel campo della tutela dei beni culturali, peraltro piuttosto disomogeneo. A volte per la difficoltà di conciliare l'ideologia liberale con l'interesse pubblico alla conservazione del patrimonio culturale, adottò episodiche disposizioni transitorie o d'urgenza, quali quelle che previdero la possibilità di espropriare i monumenti appartenenti a privati, se mandati in rovina per incuria (legge n. 2359 del 1865) o l'alienazione delle cose d'arte e d'antichità a solo vantaggio dello Stato (legge n. 1461 del 1883).

Il massimo liberismo economico rimosse dal codice civile del 1865 (Roma esclusa) ogni regime limitativo della proprietà privata, ivi compreso l'istituto (feudale) del fedecommesso grazie al quale si erano conservate inalterate, senza smembramento tra gli eredi di casate aristocratiche, le pinacoteche e le collezioni. Dopo il ritorno di Alessandro a Roma nel 1870, venne promulgata la legge 28 giugno 1871 n. 286, la quale manteneva (art. 4) indivise e inalienabili le gallerie ed altre collezioni d'arte o di antichità delle famiglie aristocratiche romane e stabilì (art.5) che "finché non sia provveduto con legge generale, continueranno ad avere vigore le leggi ed i regolamenti speciali attinenti alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte."[24] Negli ultimi anni di attività di Alessandro dunque la legislazione dello Stato Italiano in materia di beni culturali sembra caratterizzata da una disciplina territorialmente differenziata (alienazione all'estero delle cose d'arte vietata solo nel Centro-Sud, divisibilità delle collezioni d'arte ex-fidecommissarie vietata solo a Roma, ecc.) e dalla tendenziale piena libertà dei proprietari privati di fare qualsiasi uso delle cose d'arte. Negli ultimi venti anni dell'Ottocento però, si sviluppò una crescente attenzione verso la protezione del patrimonio artistico nel nuovo Stato. Solo nel 1902 sarà promulgata una prima legge nazionale di tutela: è la legge 12 giugno 1902 n. 185 (legge Nasi).

Dall'esame di questa normativa e dalle lettere esaminate emerge che Alessandro operò con 'libertà di azione' soprattutto a Napoli (e infatti proprio da lì i reperti della sua collezione furono spediti in Inghilterra) in tutta la Campania e nel Sannio,[25] mentre tale libertà di azione nel commercio gli fu invece impedita a Roma dal Rosa[26] e dal Brizio.[27] Alessandro, da quanto emerge nelle lettere consultate, sembra piuttosto intemperante nei confronti della politica del nuovo stato unitario nei confronti dei beni culturali: la spiegazione di ciò va ricercata nel suo sostanziale liberismo e nel desiderio di non essere ostacolato nel suo commercio antiquario dalle disposizioni stabilite dal nuovo stato.[28] Tra l'altro il 20 novembre 1870 sul giornale *La Capitale* dichiarava di non aver fiducia "nei principi politici che reggono oggi l'Italia."[29] L'atteggiamento di Alessandro e degli altri antiquari è riassunto molto bene da Felice Barnabei. Il Barnabei stesso ammetteva che Alessandro "creava al governo le maggiori difficoltà."[30]

La sua abilità di mercante, riconosciuta da tutti i contemporanei, attraverso le amicizie 'giuste' negli ambienti più esclusivi, gli consentiva di vendere antichità con un ampio margine di guadagno col quale sosteneva la sua vita dispendiosa.[31]

Alessandro Castellani e Charles Thomas Newton

Come anticipato, la vendita delle antichità Castellani al British Museum avvenne per il tramite di Charles Thomas Newton con il quale Alessandro Castellani ebbe una fitta corrispondenza. La vita e l'attività scientifica di Charles Thomas Newton sono noti.[32] Giova qui richiamare alcuni fatti utili a meglio comprendere il suo rapporto di amicizia e di lavoro con Alessandro Castellani. Il Newton fu Conservatore delle Antichità Greche e Romane del British Museum dal 1861 al 1885. Entrò nel museo nel 1840 come Assistente nel Dipartimento di Antichità; lo lasciò nel 1852 per divenire Vice console a Mytilene e in seguito Ambasciatore britannico a Costantinopoli. Il Newton era certamente una figura molto importante nel mondo museale e universitario di Londra, oltre che chiaramente ben collegato in ambito diplomatico (sostenuto da Stratford Canning, I visconte di Stratford de Redcliffe, più volte ambasciatore britannico ad Istanbul) e politico, ma non proveniva da una ricca famiglia aristocratica.[33] Con l'aiuto finanziario di Lord Stratford de Redcliffe, fece una serie di scoperte archeologiche in Asia minore, tra le quali, nel biennio 1856-1857 la più importante, i resti del mausoleo di Alicarnasso. Per un breve periodo, dal giugno 1859 al dicembre 1860, fu Console britannico a Roma, dove probabilmente conobbe i Castellani, per poi tornare dal gennaio 1861 di nuovo al British Museum appena formato, come Conservatore fino al 1885.[34] Il Barnabei afferma che il Newton era assai intimo del Castellani e che d'inverno quando si fermava a Roma ne frequentava la casa.[35] Forse alla base del loro legame esisteva un'affinità dovuta alla passione per l'antichità e per lo scavo archeologico, anche se lo stesso Newton definiva se stesso piuttosto uno storico che un archeologo.[36] Nel 1861 Newton sposò una pittrice (Mary Severn) che era nata a Roma e aveva studiato a Parigi; e l'anno successivo, a Parigi, Alessandro Castellani sposò una francese (vedi sopra); le famiglie sembrerebbero aver interagito socialmente, anche dopo la tragica morte prematura di Mary Newton nel 1866.[37] Il Newton grazie ai suoi contatti fu l'artefice dell'acquisto da parte del British Museum di sculture della Collezione Farnese a Roma e della Collezione Pourtalès a Parigi, e della Collezione Blacas.[38] Oltre alle collezioni, un'altra fonte di acquisizione di oggetti d'antichità per il British Museum furono gli scavi archeologici (Bodrum, Benghazi, Rodi, ecc.). Tuttavia Alessandro Castellani fu per il Newton certamente il maggior fornitore di antichità per l'acquisto da parte del British Museum.[39] Il Newton probabilmente avrà presentato Alessandro Castellani a molte persone importanti a Londra. A Londra, tra l'altro, Alessandro si recò varie volte per incontrare Mazzini.[40] Nel 1874 il Newton pubblicò un volume sulla collezione Castellani da poco acquistata dal British Museum.[41]

Alessandro, l'acquisto e la vendita di antichità

Prima di approfondire questo tema occorre precisare che dalle lettere è possibile percepire che Alessandro non fosse interessato al reperto archeologico in quanto espressione di cultura materiale o dell'artigianato artistico, bensì come fonte di guadagno.[42] Non solo, ma le antichità acquistate accrebbero il prestigio della bottega Castellani a Roma e il giro degli affari.[43] Come ha già avuto modo di sottolineare Antonella Magagnini, Roma all'epoca aveva sia un ruolo centrale nel mercato delle antichità che come centro propulsore in materia di tutela e conservazione dei beni artistici. Alessandro, come gli altri membri della sua famiglia, ebbe occasione di interagire con i personaggi che orbitavano sia nel mondo dell'antiquariato e del collezionismo sia in quello istituzionalizzato della tutela del patrimonio (come Felice Barnabei);[44] inoltre la famiglia Castellani stabilì stretti legami con i membri dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica, come Henzen, Brunn ed Helbig. Tra i collezionisti ricordiamo il Marchese Campana e il conte Michel Tyskiewicz. Alessandro incontrò quest'ultimo la prima volta a Parigi nel 1862. Il conte riconosceva ad Alessandro un occhio straordinario e una facilità nell'apprendimento, pur denigrando le sue conoscenze archeologiche.[45] Il Tyskiewicz chiamava il Castellani "Alessandro Magno del *bibelot*",[46] non certo con l'intento di elogiarlo.

Tra gli antiquari occorre menzionare almeno Francesco Martinetti, definito il "re dei criceti" dal Pollak, perché si diceva che nascondesse tesori nei muri di casa (i fatti diedero ragione a questa diceria dopo la sua morte).[47]

Alessandro di certo acquistava le antichità sul mercato dell'arte ma una buona parte era frutto di scavi, alcuni dei quali da lui condotti. Come il Newton, anche Alessandro fu infatti impegnato nel condurre personalmente scavi (a Capua e a Taranto). Da Taranto provengono ori[48] presenti nella sua collezione e in una lettera a Newton scritta a Napoli il 4 febbraio 1880[49] afferma che aveva fatto scavare a Taranto e che aveva trovato una certa quantità di terrecotte frammentate tra le quali teste di Bacco barbato arcaiche, un rilievo con i Dioscuri ed una testa di Pallade elmata. Collegato agli ori da Taranto è il problema della 'Tomba della Sacerdotessa' di Taranto, un gruppo di tre oggetti d'oro (scettro, collana ed anello a castone ovale). Il British Museum li acquistò nel 1872 attraverso il Newton, che li dichiarava "trovati in una tomba a Tarentum… Questa tomba era probabilmente quella di una sacerdotessa sepolta con le insegne della sua carica sacerdotale" su probabile indicazione di Alessandro Castellani. Studi recenti hanno messo in evidenza come non siano certi il loro rinvenimento insieme e la loro provenienza da una tomba di Taranto.[50]

Nelle sue lettere visionate non ci sono notizie relative ai reperti rinvenuti in altri siti come, ad esempio, Rodi o Tharros. Per quanto riguarda il suo rapporto con gli scavatori, nulla trapela nelle lettere al Newton. Dalle *Memorie* di Felice Barnabei sappiamo però che Alessandro si riforniva di materiale archeologico attraverso agenti o "cagnotti"[51] (sensali, cioè probabilmente quei piccoli intermediari che battevano il territorio in cerca di materiale di qualche interesse) oppure contattando direttamente i contadini e proprietari dei fondi.[52] Inoltre finanziava campagne di scavo e creava società *ad hoc*.[53] Simmaco Doria era consocio di Alessandro negli scavi come documenta una lettera di quest'ultimo al fratello Augusto del 1863.[54] Tra le celebri scoperte effettuate negli scavi di Simmaco Doria a Capua ricordiamo, ad esempio, la celebre Tomba di Brygos in località Quattro Santi (Tomba II) scoperta e scavata nell'inverno 1870/71 o 1871/72,[55] nel 1872 la 'Tomba dei giocatori di dama', già scoperta da Alessandro nell'aprile 1868[56] e, infine, nel 1873 la celebre Tomba dei Quattordici Ponti di Capua i cui bronzi furono acquistatati in massima parte da Alessandro Castellani e tre anni dopo la scoperta, nel 1876, ne aveva persino potuto esporre alcuni a Philadelphia e a New York in occasione di due mostre.[57] Anche in Campania ricorreva ad acquisti presso altri antiquari, come Raffaele Barone, che gli aveva venduto tre vasi nolani.[58]

Dalle lettere esaminate presso il British Museum emerge che, appena iniziati gli scavi a Capua, Alessandro ne dava informazione in Inghilterra, in modo da suscitare aspettative sui prossimi rinvenimenti, e nelle sue lettere dichiarava sempre di voler favorire il British Museum negli acquisti, ma non trascurava di evocare il Louvre ed altri acquirenti per i propri materiali, proprio per innescare una volontà di competizione nell'acquisto.

La vicinanza alla discussa figura dello Helbig,[59] che visitava regolarmente la casa napoletana di Alessandro, dotata di magazzini e laboratorio di restauro, induce il sospetto che lo Helbig abbia svolto la funzione di "mediatore di affari e come collegamento con i museo tedeschi e europei".[60] Lo Helbig addirittura elogia Alessandro "socio nostro corrispondente assai benemerito dei nostri studj e già spesso onorificamente menzionato nelle nostre pubblicazioni" oppure: "È il merito del sig. Alessandro Castellani di essersi messo in relazione cogli speculatori che hanno fatto scavi a Nola ed a Capua, e d'aver salvato alla scienza la notizia d'alcuni vasi ivi scoperti."[61]

Non sappiamo molto delle attività londinesi di Alessandro, se non che aveva affittato dei locali al n. 66 di Jermyn Street (St. James's) dove esponeva i suoi oggetti.[62]

Veniamo ora alla vendita della Collezione di Alessandro Castellani al British Museum: avvenne in tre *tranches* principali nel 1865,[63] nel 1872 e 1873, consta di 2745 oggetti (molti dei quali oreficerie e gemme) e comprende molti materiali rinvenuti in Etruria meridionale, *Latium vetus* e Capua (quasi tutti venduti nel 1872 e 1873), su alcuni dei quali concentreremo la nostra attenzione.

Anche prima di queste due vendite del 1872 e 1873, ad esempio nel 1870, Alessandro aveva venduto al British Museum reperti rinvenuti a Capua. *Vasi da Capua e non Cuma*: nelle lettere Alessandro cita ben dodici vasi rinvenuti a Capua decorati a vernice nera con aggiunte in oro (un'*oinochoe*, una *lekythos*, due anfore, cinque *hydriae*, tre crateri; *figg. 3-4*).[64]

Per ben sette di questi (cratere 1871,0722.5, *hydriae* 1871,0722.6-10 e un'anfora 1871,0722.11) presso il British Museum è registrata la prove-

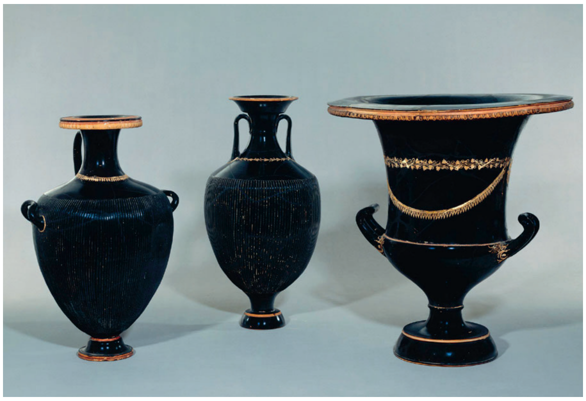


Fig. 3. Da sinistra, hydria, anfora e cratere a calice in ceramica a vernice nera con decorazioni in oro, Londra - British Museum n. inv. 1871,0722.8, 1871,0722.11, 1871,0722.3 (© The Trustees of the British Museum).

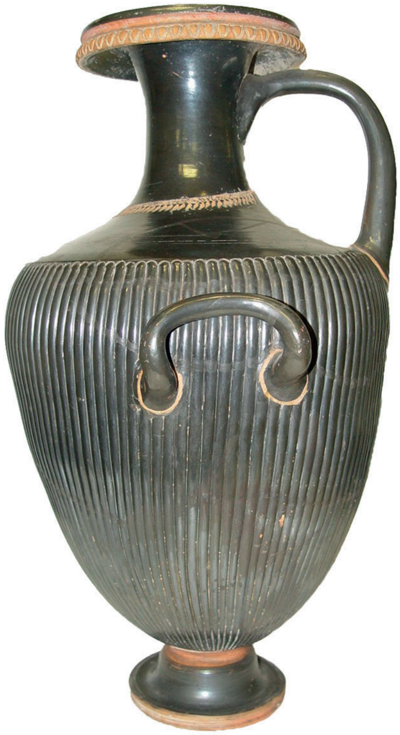
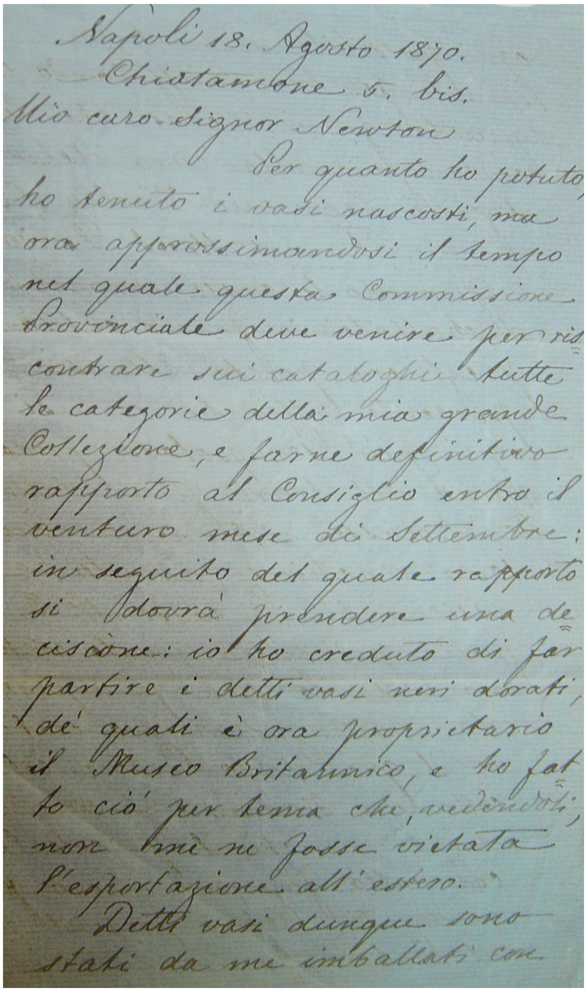


Fig. 4. Hydria in ceramica a vernice nera con decorazioni in oro, Londra - British Museum n. inv. 1871,0722.10 (© The Trustees of the British Museum).

nienza da Cuma[65] e non da Capua.[66] La sottrazione di questi vasi al controllo delle autorità italiane da parte di Alessandro appare a tratti rocambolesca: in una lettera da Napoli del 13 maggio 1870 al Newton Alessandro riferisce che la Commissione nominata dal Consiglio Provinciale di Napoli è andata a vedere la sua Collezione per farne rapporto. In una successiva lettera, sempre al Newton, inviata da Napoli il 18 agosto 1870 (*fig. 5*) Alessandro dice di aver tenuto i vasi nascosti perché stava per arrivare la Commissione Provinciale di Napoli, e quelli "neri dorati" li aveva già fatti partire per il Museo Britannico per evitare che ne fosse vietata l'esportazione. Da una lettera inviata sempre da Napoli il 26 agosto 1870 al Newton, Alessandro riferisce che la collezione dei dodici vasi greci neri con riporti in oro rinvenuti a Capua erano stati da lui spediti a Londra attraverso Lean & Woolley e che il Newton ne possedeva già le foto. Il 23 settembre 1870 dodici vasi della sua collezione arrivarono a Londra, e dopo cinque giorni si trovavano già nella Seconda Sala dei vasi del Museo. In una lettera inviata da Napoli il 29 ottobre 1870 Alessandro chiede al Newton di farli comprare dai Trustees in modo che lui possa rendere la somma avuta da William Drake (cauzione di £ 800).[67] I vasi furono venduti al British Museum per £ 1000 e furono inventariati nel 1871. Si tratta di una produzione attica[68] che vede il suo esemplare più celebre nella *Regina Vasorum* conservata all'Ermitage di San Pietroburgo, vaso anch'esso rinvenuto a Capua.[69]

LA VENDITA DEGLI ORI NEL 1872[70]

Alessandro Castellani, da Napoli (dove si era trasferito nel 1862), cominciò ad intrattenere rapporti di affari con August Franks[71] e con Charles Thomas Newton del British Museum. Ben presto decise di vendere la collezione di ori antichi (ereditata nel 1868) al British Museum e per questo contattò il Newton, Conservatore delle Antichità Greche e Romane del Museo. Il British Museum



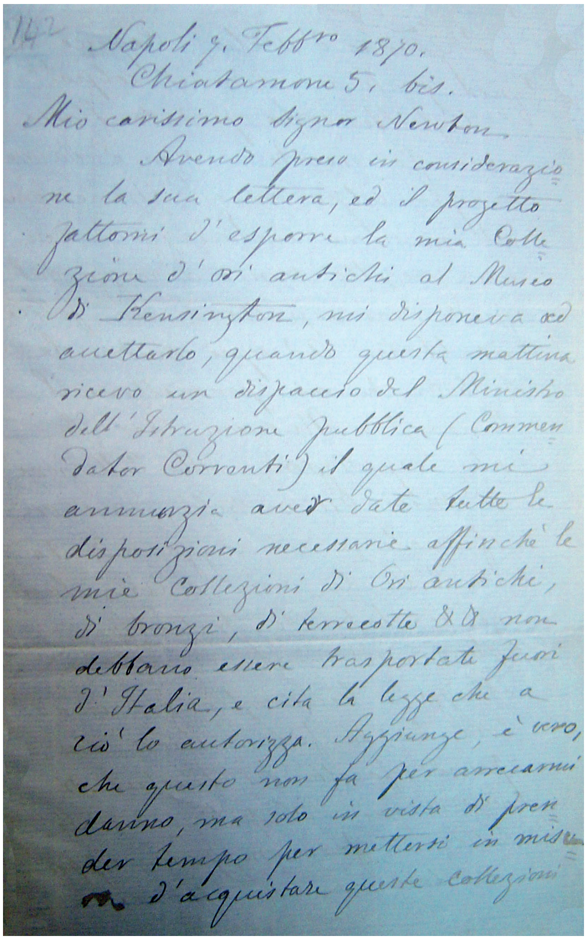
Napoli 18. Agosto 1870.
Chiatamone 5. bis.

Mio caro Signor Newton

Per quanto ho potuto ho tenuto i vasi nascosti, ma ora approssimandosi il tempo nel quale questa Commissione Provinciale deve venire per riscontrare sui cataloghi tutte le categorie della mia grande Collezione, e farne definitivo rapporto al Consiglio entro il venturo mese di Settembre: in seguito del quale rapporto si dovrà prendere una decisione: io ho creduto di far partire i detti vasi neri dorati, de' quali è ora proprietario il Museo Britannico, e ho fatto ciò per tema che, vedendoli, non mi ne fosse vietata l'esportazione all'estero.

Detti vasi dunque sono stati da me imballati con

Fig. 5. Lettera di Alessandro Castellani a C.T. Newton da Napoli del 18 agosto 1870 (© The Trustees of the British Museum; foto autore).



Napoli 7. Febbro 1870.
Chiatamone 5, bis.

Mio carissimo Signor Newton

Avendo preso in considerazione la sua lettera, ed il progetto fattomi d'esporre la mia Collezione d'ori antichi al Museo di Kensington, mi disponeva ad accettarlo, quando questa mattina ricevo un dispaccio del Ministro dell'Istruzione pubblica (Commendator Correnti) il quale mi annunzia aver date tutte le disposizioni necessarie affinchè le mie Collezioni di Ori antichi, di bronzi, di terrecotte &c non debbano essere trasportate fuori d'Italia, e cita la legge che a ciò lo autorizza. Aggiunge, è vero, che questo non fa per arrecarmi danno, ma solo in vista di prender tempo per mettersi in mis[illegible] d'acquistare queste collezioni

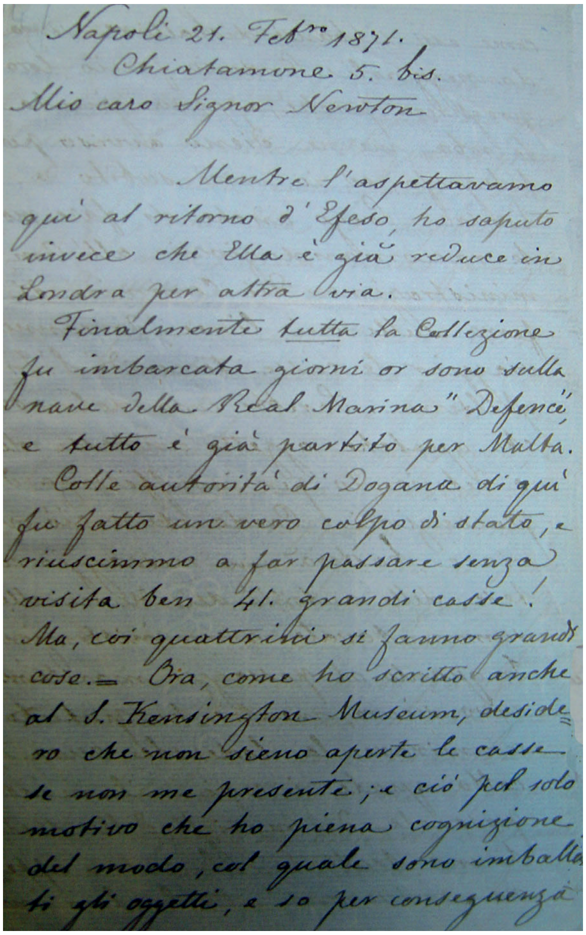
Fig. 6. Lettera di Alessandro Castellani a C.T. Newton da Napoli del 7 febbraio 1870 (© The Trustees of the British Museum; foto autore).

temporeggiò per mancanza di fondi; il Castellani, d'accordo con lo storico e antiquario Sir William Drake, nel 1869 aveva già deciso di organizzare un'esposizione internazionale degli ori a Londra per la primavera del 1870[72] al South Kensington Museum che prometteva al Castellani £ 500. Tuttavia, un dispaccio del Ministero dell'Istruzione Pubblica del Regno d'Italia del 7 febbraio 1870[73] vietò ad Alessandro Castellani il trasporto al di fuori d'Italia della Collezione (*fig. 6*). Si trattava, ovviamente, di uno stratagemma messo in atto dal Regno d'Italia per prendere tempo per procedere, in seguito, all'acquisto della Collezione. Alessandro, impegnato politicamente con i progressisti, rientrò a Roma il 20 settembre 1870, il giorno che segnò la fine del governo papale.[74] Alessandro ruppe la trattativa col Regno perché chiese per la vendita della Collezione ben 1.000.000 di franchi (cioè £ 40.000 dell'epoca). Il Regno voleva acquistare soltanto gli ori e le gemme incise presenti nella Collezione per la somma di 500.000 franchi, cioè £ 20.000. Il Castellani non accettò, affermando "Finalmente sono libero di disporre a mio talento della mia Collezione di antichità. Il Governo Italiano e la Provincia di Napoli, dopo avermi torturato per oltre nove mesi, si accorgono di non poter in alcun modo trovare i quattrini per fare tale acquisto; ed hanno dovuto rendermi la mia libertà." Alessandro chiede di riprendere le trattative di vendita con il British Museum e dice al Newton di interpellare il sig. Coke[75] e che ha avvisato anche William Drake.

Il 29 ottobre 1870 il Castellani compilò il catalogo di tutti gli oggetti della Collezione per la vendita a Napoli e informò il Newton che, rispetto alla lista presente nel primo catalogo stilato, in quella nuova ne comparivano degli altri in più: "Vedrà a suo tempo che sui cataloghi dati al Governo quando aprimmo le trattative nove mesi or sono, io ho potuto aggiungere alli vasi e collezioni altri oggetti importantissimi che indicherò nel nuovo catalogo generale con asterisco." Il Castellani chiese contestualmente al Newton la possibilità di caricare gli altri oggetti su una nave di stato (inglese) per farli arrivare a Londra. Nell'autunno del 1870 Alessandro, trasferitosi a Roma, andò ad abitare in Via Poli 14 dove fece trasportare ed esporre tutta la collezione di antichità portata da Napoli.[76] Il 21 febbraio 1871 gli ori furono imbarcati sulla nave inglese della Real Marina 'Defense' (*fig. 7*) per Malta. La destinazione era il South Kensington Museum. Il Castellani chiese al Museo di non aprire le casse se non in sua presenza. In una lettera del 26 dicembre 1870 risulta che il Newton aveva fatto la valutazione di tutti gli oggetti della Collezione Castellani assegnandole il valore di £ 19.719 mentre Alessandro ne chiedeva £ 24.000. Il 20 luglio 1871 i Trustees decisero di acquistare la Collezione e il 18 agosto Castellani scrisse al Newton di accettare l'offerta di £ 20.000 per gli ori e le gemme fatta dal British Museum. Il 1 ottobre 1871 Alessandro invia al British Museum l'autorizzazione a mettere a disposizione di William Drake la Collezione Castellani che era già in deposito presso il British Museum. La vendita di ben 1500 reperti fu ratificata nel 1872.

Della vendita del 1872 fanno parte i reperti scavati a Palestrina nella 'Tomba Galeassi' (*fig. 8*).

A Palestrina Alessandro si approvvigionò di gran parte dei reperti scavati nella 'Tomba Galeassi'[77] che furono venduti nel 1872 al British Museum. Di questo contesto scavato nell'ottobre 1863 nella necropoli della Colombella di Palestrina, nei pressi delle Tombe Bernardini e Barberini, si posseggono soltanto le notizie, edite da



Napoli 21. Feb^{ro} 1871.
Chiatamone 5. bis.
Mio caro Signor Newton

Mentre l'aspettavamo qui al ritorno d'Efeso, ho saputo invece che Ella è già reduce in Londra per altra via.

Finalmente tutta la Collezione fu imbarcata giorni or sono sulla nave della Real Marina "Defence", e tutto è già partito per Malta. Colle autorità di Dogana di qui fu fatto un vero colpo di stato, e riuscimmo a far passare senza visita ben 41. grandi casse! Ma, coi quattrini si fanno grandi cose. — Ora, come ho scritto anche al S. Kensington Museum, desidero che non sieno aperte le casse se non me presente; e ciò pel solo motivo che ho piena cognizione del modo, col quale sono imballa ti gli oggetti, e so per conseguenza

Fig. 7. Lettera di Alessandro Castellani a C.T. Newton da Napoli del 21 febbraio 1871 (© The Trustees of the British Museum; foto autore).

Padre Raffaele Garrucci quattro anni dopo lo scavo, che sembrano essere il risultato del racconto fornitogli dallo scavatore, il canonico Pier Luigi Galeassi. Tra l'ottobre del 1863 e il 27 marzo 1865, i materiali entrarono nella Collezione Castellani. La vendita generò una disputa tra Luigi Grifi, Segretario della Pontificia Commissione Generale di Antichità e Belle Arti, che sostenne di non aver preso visione degli oggetti, ed il Galeassi. Fu promossa un'inchiesta sul rinvenimento della tomba. Il tramite per l'acquisto degli oggetti da parte di Augusto Castellani deve essere stato Garrucci in persona. Proprio in quegli anni vediamo Garrucci particolarmente attivo come commerciante d'arte. Uno studio recente ha consentito di stabilire in base alle notizie edite dal Garrucci, le uniche disponibili, e allo studio dei reperti conservati parte al British Museum e parte al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia a Roma, che non si tratta del contesto di un'unica tomba ma di reperti relativi a quattro deposizioni, vicine e forse anche tangenti o sovrapposte: i quattro contesti A1 e B del primo quarto del VII sec. a.C. il contesto C del secondo quarto del VII sec. a.C. e il contesto A2 dell'ultimo quarto del VI sec. a.C.[78]

La vendita del 1873

Il 13 gennaio 1873 il Newton scrive ad Alessandro dicendo che ha una somma al di fuori del budget annuale del British Museum che può spendere per l'acquisto della sua Collezione e che partirà per Roma per vederla. Chiede inoltre se può scorporare una parte della Collezione e di inviargli un elenco da sottoporre ai Trustees nella riunione che si sarebbe tenuta agli inizi di febbraio.

In una lettera al Newton da Vienna il 17 maggio 1873 Alessandro scrive che il signor Winter Jones (Principal Librarian del British Museum) gli aveva comunicato ufficialmente la decisione del Governo britannico di acquistare la sua Collezione per £ 27.000 che verranno versate quando arriveranno da Roma gli oggetti aggiunti al catalogo. Con orgoglio Alessandro dice inoltre che nei giornali inglesi e francesi si parla molto dell'acquisto della sua collezione fatto dal British Museum. Enrichetta Castellani (moglie di Alessandro) scrive al Newton da Roma il 10 luglio 1873 dicendo che a giugno aveva spedito al British Museum il resto della collezione acquistata dal Museo (bronzi, vasi, terrecotte, avori e vetro), contenuta in tre casse, attraverso il signor Ercole del banco Freeborn,[79] ed acclude la lista delle

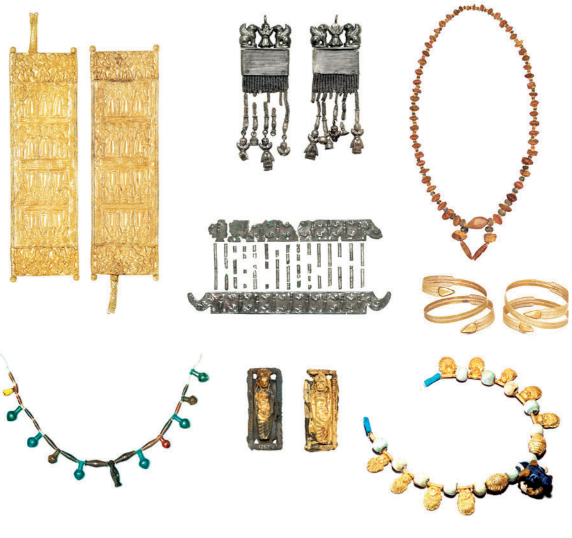


Fig. 8: Gioielli dalla Tomba Galeassi di Palestrina - Londra - British Museum (© The Trustees of the British Museum; rielaborazione autore da Ambrosini 2015).

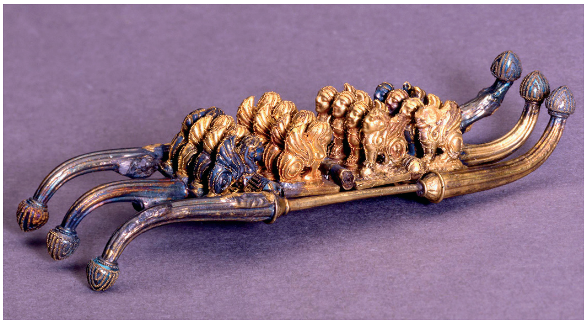
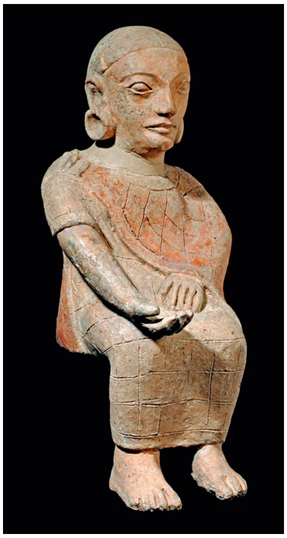


Fig. 9. Affibbiaglio d'oro dalla Tomba delle Cinque Sedie di Cerveteri - Londra - British Museum n. inv. 1872,0604.740 (© The Trustees of the British Museum).

casse e del loro contenuto. Enrichetta chiede se è arrivato tutto e di procedere al pagamento.

Nel 1873, un anno dopo l'acquisto dell'affibbiaglio d'oro a sbarre decorato con sfingi (*fig. 9*) rinvenuto nel medesimo contesto,[80] risultano acquistate dal British Museum due delle cinque statue[81] (*figg. 10-11*) rinvenute sui cinque sedili scolpiti in sequenza nella parete sinistra della camera laterale sinistra della Tomba delle Cinque Sedie (650 a.C.), scoperta nel 1865 dai Castellani ai margini occidentali del pianoro della Banditaccia di Cerveteri.[82] Una statuetta, com'è noto, è conservata nella Collezione di Augusto Castellani donata ai Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori) di Roma[83] e le altre due furono rinvenute in frammenti così minuti che non fu possibile ricomporle.



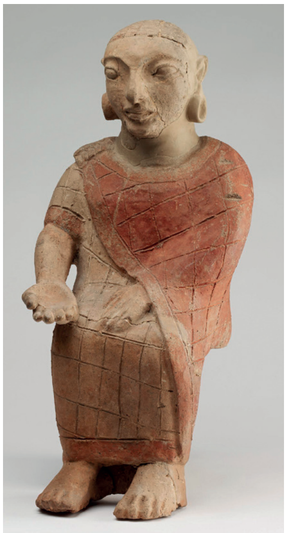


Fig. 10. Statuetta dalla Tomba delle Cinque Sedie di Cerveteri - Londra - British Museum n. inv. 1873,0820.637 (© The Trustees of the British Museum).
Fig. 11. Gioielli dalla Tomba Galeassi di Palestrina - Londra - British Museum (© The Trustees of the British Museum; foto autore).

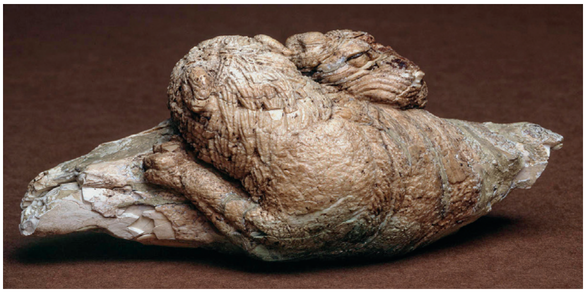


Fig. 12. Scultura di avorio sud-siriana raffigurante due leoni in lotta dalla Tomba Castellani di Palestrina - Londra - British Museum n. inv. inv. 1873,0820.686 (© The Trustees of the British Museum).

Sempre nel 1873 al British Museum Alessandro vendette la scultura di avorio sud-siriana raffigurante due leoni in lotta[84] (*fig. 12*) rinvenuta nella Tomba Castellani di Palestrina. Com'è noto, l'insieme dei reperti era frutto di una serie di furti, reiterati nel tempo da contadini, in un terreno situato a Palestrina, acquistati per una cifra irrisoria da Augusto Castellani. Egli, seppur consapevole che si trattasse di refurtiva, li restaurò e presentò in un'adunanza solenne dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica per farli conoscere e apprezzare. Coinvolto alcuni anni dopo in un procedimento penale legato all'acquisto fraudolento, Augusto Castellani fu costretto dall'autorità pontificia a depositare gli oggetti ai Musei Capitolini dove sono tutt'ora esposti, mentre il resto è esposto nel Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.[85]

Le tre anfore panatenaiche della Collezione Castellani del British Museum sono state vendute da Alessandro nel 1873 e provengono due da Cerveteri[86] (*figg. 13-14*) ed una da Capua[87] (*fig. 15*). In una lettera al Newton inviata da Roma il 1 ottobre 1872 (*fig. 16*) Alessandro dice che manderà al Museo "due anfore Panatenaiche con nomi di arconti rinvenute di recente negli scavi di Cere", e che sono "della grandezza dell'altra mia di Capua, della quale io le parlai. Così io ora posseggo nella mia Collezione tre di tali anfore Olimpiche." Dice che aveva fatto grandi sacrifici per averle perché Helbig gli faceva concorrenza nel mercato. Chiude con la frase "Curioso che le sole Panatenaiche trovate in Italia io le abbia tutte." Sono state spedite nel giugno 1873 come apprendiamo da una lettera di Enrichetta al Newton. Le due anfore da Cerveteri recano l'iscrizione di *Pythodelos*, arconte nel 336 a.C. e risultano restaurate già in antico. Quella da Capua con l'iscrizione di *Niketes*, arconte nel 332 a.C., proviene dalla tomba I degli scavi di Simmaco Doria in località Quattro Santi ed è stata rinvenuta insieme

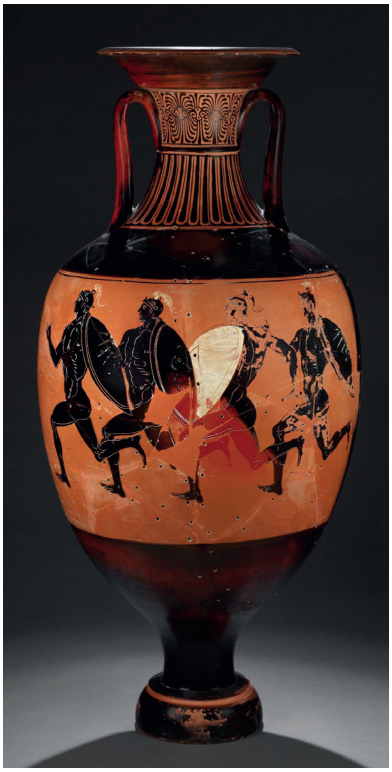


Fig. 13. *Anfora panatenaica da Cerveteri - Londra - British Museum n. inv. 1873,0820.369 (© The Trustees of the British Museum)*

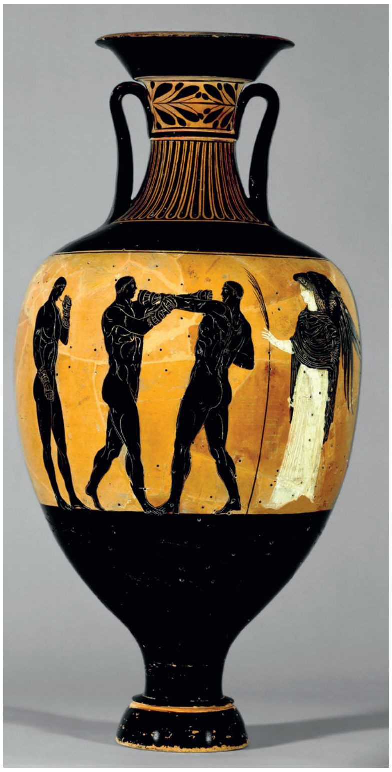


Fig. 14. *Anfora panatenaica da Cerveteri - Londra - British Museum n. inv. 1873,0820.371 (© The Trustees of the British Museum).*

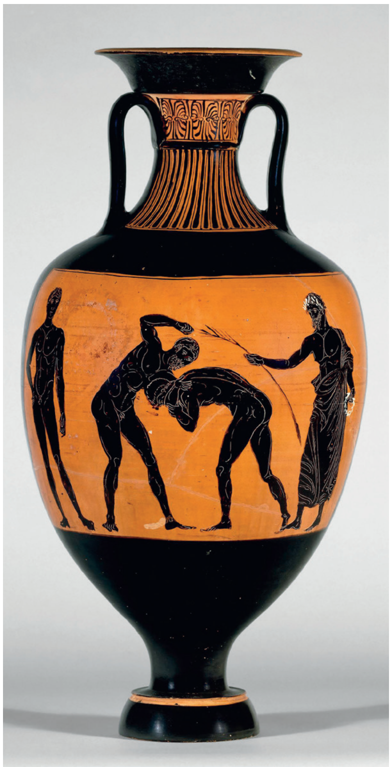
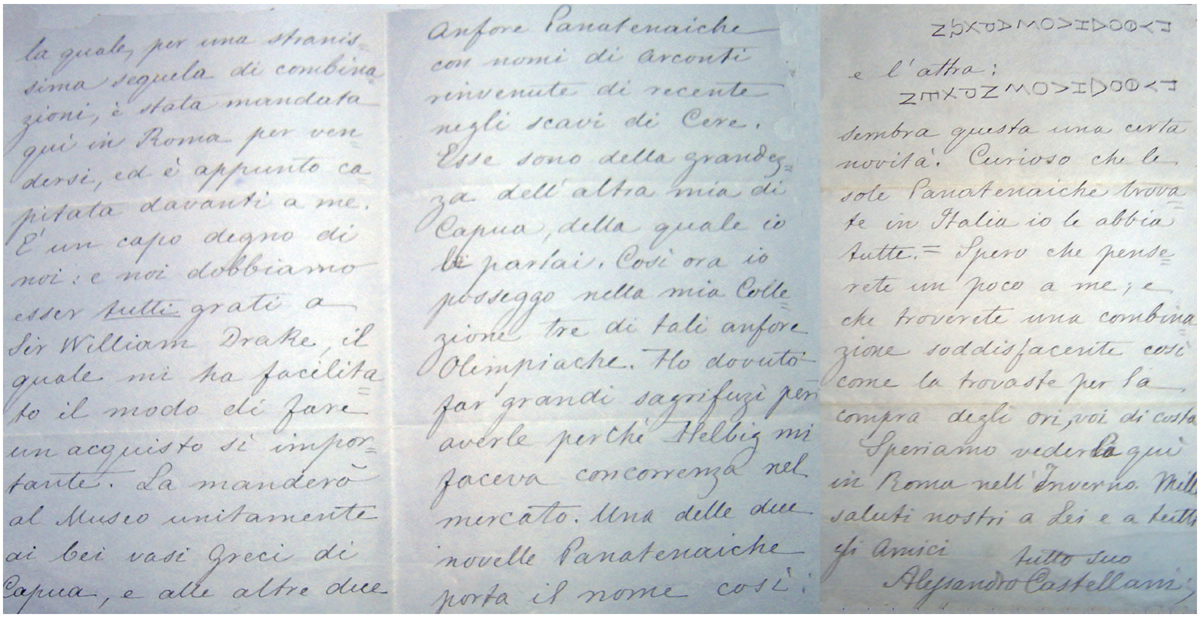


Fig. 15. *Anfora panatenaica da Capua - Londra - British Museum n. inv. 1873,0820.370 (© The Trustees of the British Museum).*



la quale, per una stranissima sequela di combinazioni, è stata mandata qui in Roma per vendersi, ed è appunto capitata davanti a me. E' un capo degno di noi: e noi dobbiamo esser tutti grati a Sir William Drake, il quale mi ha facilitato il modo di fare un acquisto sì importante. La manderò al Museo unitamente ai bei vasi Greci di Capua, e alle altre due Anfore Panatenaiche con nomi di arconti rinvenute di recente negli scavi di Cere. Esse sono della grandezza dell'altra mia di Capua, della quale io le parlai. Così ora io posseggo nella mia Collezione tre di tali anfore Olimpiache. Ho dovuto far grandi sagrifizi per averle perchè Helbig mi faceva concorrenza nel mercato. Una delle due novelle Panatenaiche porta il nome così:

ZΓXƱD ΛO>IDOΘ<⅃

e l'altra:

ZΠXƱZ ΛO>IDOΘ<⅃

sembra questa una certa novità. Curioso che le sole Panatenaiche trovate in Italia io le abbia tutte. = Spero che penserete un poco a me; e che troverete una combinazione soddisfacente così come la trovaste per la compra degli ori, voi di costà. Speriamo vederla qui in Roma nell'Inverno. Mill saluti nostri a Lei e a tutt gli Amici

tutto suo

Alessandro Castellani

Fig. 16. *Lettera di Alessandro Castellani a C.T. Newton da Roma del 1 ottobre 1872 (© The Trustees of the British Museum; foto autore).*

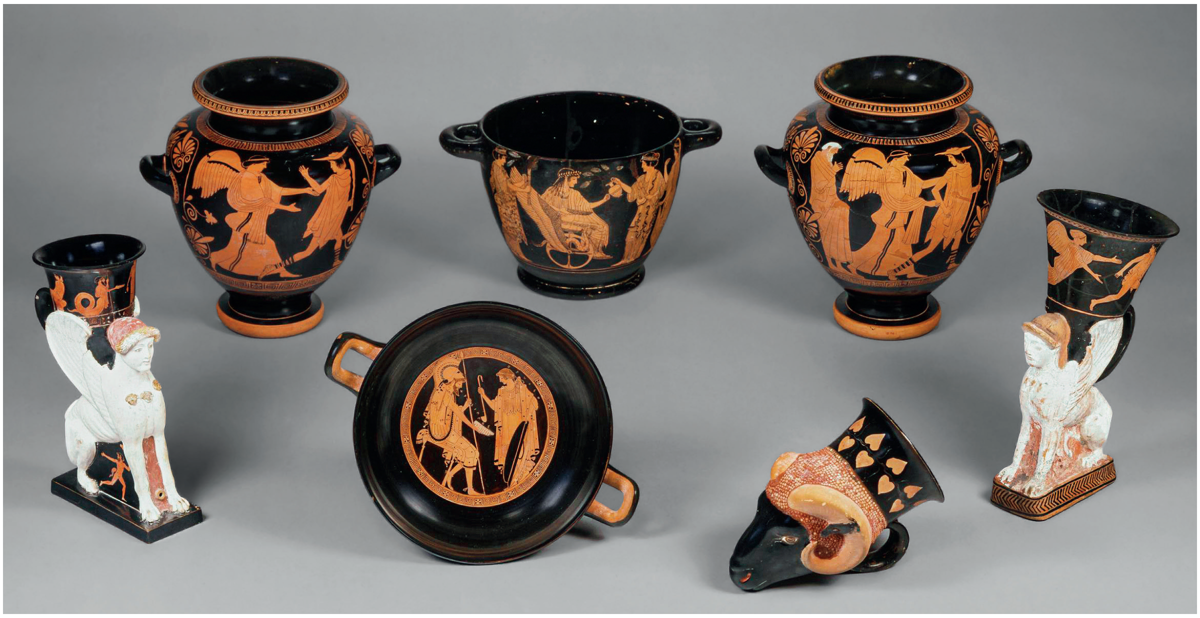


Fig. 17. Vasi attici dalla Tomba di Brygos - Londra - British Museum (© The Trustees of the British Museum).

ad un cratere a vernice nera decorato con ghirlanda dorata e cinque *lekythoi*.[88] È dunque possibile che questo cratere vada identificato con uno dei tre crateri a vernice nera con decorazione in oro, già citati, venduti da Alessandro al British Museum.

Nel 1873 il British Museum acquistò quattro vasi rinvenuti nella celebre Tomba di Brygos di Capua[89] in località Quattro Santi (Tomba II; *fig. 17*). La tomba a cassa fu scoperta da Simmaco Doria e scavata nell'inverno 1870/71 o 1871/72. La relazione dello scavo venne letta nel dicembre 1871 e pubblicata da Helbig nel *BullInst* del 1872. Alessandro all'epoca fu ospitato a Casa Teti (Palazzo fatto costruire da Filippo Teti) dal nipote Raffaele,[90] vicino all'area dove lavorava Simmaco Doria.

La tomba fu rinvenuta già violata poiché il coperchio di chiusura della cassa litica fu rinvenuto rotto e restituì sei vasi attici a figure rosse.[91] Ad eccezione dei due *stamnoi*, gli altri quattro erano in possesso di Alessandro Castellani già nel 1872 (come dice Helbig nel *Bullinst*).[92] Questi quattro vasi giunsero al British Museum attraverso Alessandro Castellani nel 1873, mentre gli altri due furono comprati in seguito dal Castellani e rimasero con lui fino alla morte avvenuta nel 1883. Essi furono venduti solo in seguito dagli eredi: sono due *stamnoi* del Deepdene Painter, uno già conservato a Karlsruhe, in prestito al British Museum di Londra dal 1984 (*fig. 18*), venne acquistato nel 1884, mentre l'altro conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (*fig. 19*) venne acquistato da Walter Copland Perry nel 1917. Com'è noto, la *kylix* e lo *skyphos* si datano tra 490 e 480 a.C., ma i tre *rhyta* e i due *stamnoi* tra 470 e 460 a.C. Alessandro Castellani sottolinea che i due vasi a forma di sfinge provengono dalla stessa tomba, cosa che Helbig invece aveva omesso; questo fa capire che Castellani aveva visto lo scavo ed Helbig no. Come è noto, si è discusso molto se la tomba fosse di un personaggio greco o etrusco particolarmente ellenizzato. Per la prima ipotesi propende Dyfri Williams: si tratterebbe di un Greco morto nel 460 a.C., trasferitosi a Capua dopo la battaglia di Cuma; per la seconda ipotesi (si tratterebbe di un etrusco, capuano) propendono invece Luca Cerchiai, Sabrina Batino e Juliette de la Genière. I dati archeologici più rilevanti mi sembra che siano quelli forniti dalla De la Genière: la studiosa ha messo in evidenza il fatto che le tombe circostanti alla Tomba di Brygos siano di Capuani, pertanto sarebbe strana la presenza della sepoltura di un Ateniese accanto a sepolture di gente locale, inoltre nel corredo della Tomba di Brygos risultano assenti le *lekythoi* (vasi tipici dei corredi funerari ateniesi dell'epoca) ed il corredo appare decisamente troppo ricco per l'uso greco.[93]

LE VENDITE NEGLI ANNI SUCCESSIVI

In due momenti diversi (1873 e 1884) giunsero al British Museum di Londra anche alcuni reperti rinvenuti nel 1857 nella Tomba François di Vulci

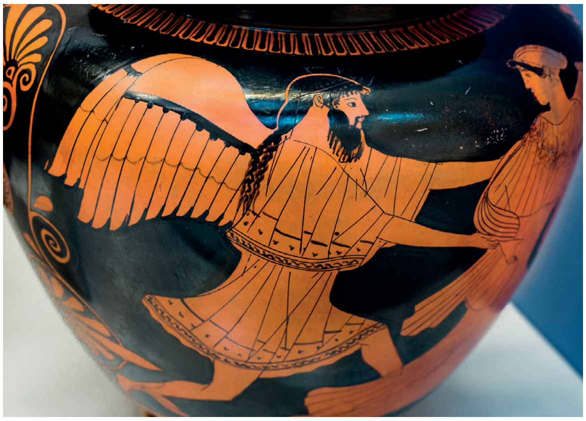


Fig. 18. Stamnos attico a figure rosse dalla Tomba di Brygos - già a Karlsruhe - Badisches Landesmuseum n. inv. B 1904 (da https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deepdene_Painter_ARV_498_5_Boreas_and_Oreithyia_-_Eos_and_Kephalos_(02).jpg © ArchaiOptix).

(*fig. 20*). L'*askos*[94] configurato a leone del Gruppo *Clusium* (rinvenuto nella camera IV o VI), databile tra 340-310 a.C., faceva parte del lotto di materiale archeologico spettante agli eredi di Alessandro François che passò a Noël des Vergers; venne schedato dal Depoletti e comparve nel catalogo di vendita della collezione del des Vergers a Parigi nel 1867.[95] Il *kantharos*[96] e due *rhyta*[97] desinenti in avantreno equino in ceramica a vernice nera furono acquistati da Alessandro Castellani; i due *rhyta* furono venduti in due tempi diversi al British Museum (uno nel 1874, l'altro nel 1884). Secondo Francesco Buranelli non è certo che il *kantharos* e i due *rhyta* facessero parte del corredo rinvenuto nella Tomba François di Vulci: "La pertinenza di questo materiale al corredo della tomba pur essendo molto probabile, non è totalmente certa".[98]

Il 3 settembre 1875 in una lettera ad Alessandro il Newton scrive che il British Museum non può procedere all'acquisto della sua Collezione perché i Trustees non erano disposti a stanziare fondi prima del 1876. Dalla relazione del Newton ai Trustees dell'8 dicembre 1875 si apprende che la Collezione Castellani offerta al British Museum per £ 40.000 consisteva di sculture, bronzi, ornamenti d'oro, gemme, monete, terrecotte, intagli in avorio, ambra e legno e antichità miscellanee insieme a manoscritti, disegni e stampe. Una parte era già stata depositata da Alessandro Castellani presso il British Museum. Il Newton pensa che la Collezione possa essere acquistata per £ 30.000. Egli riteneva che fosse importante acquisire la Collezione soprattutto per la presenza di due teste di Bacco e di Euripide, perché il rigore delle esportazioni di statue che stava cominciando in quegli ultimi anni in Italia, Grecia e Turchia non avrebbe più consentito di ottenere marmi così pregiati.

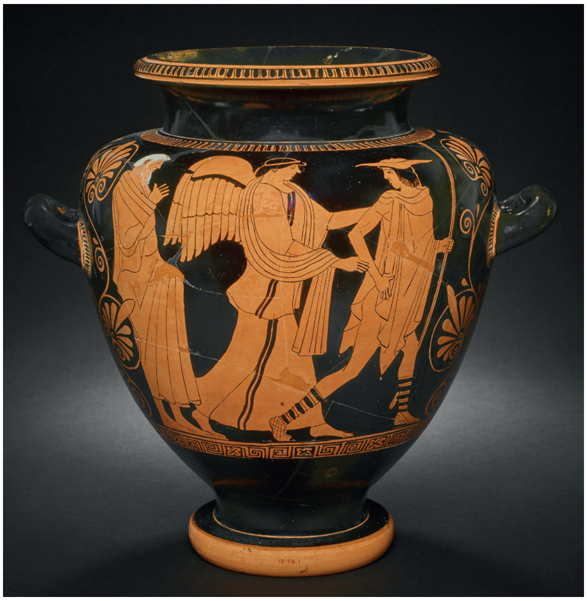


Fig. 19. Stamnos attico a figure rosse dalla Tomba di Brygos - New York - Metropolitan Museum of Art n. inv. 18.74.1 (© The Metropolitan Museum of Art).

Alessandro apprende dolente che il British Museum non acquisterà le sue statue e in una lettera al Newton inviata da Roma l'11 febbraio 1876 chiede di tenerle ancora a Londra; era stato malato e il medico gli aveva sconsigliato di viaggiare. Partirà per Londra con la moglie e il figlio Arnaldo per imballare gli ori e le altre cose minute e poi andranno in America. Da una lettera di William

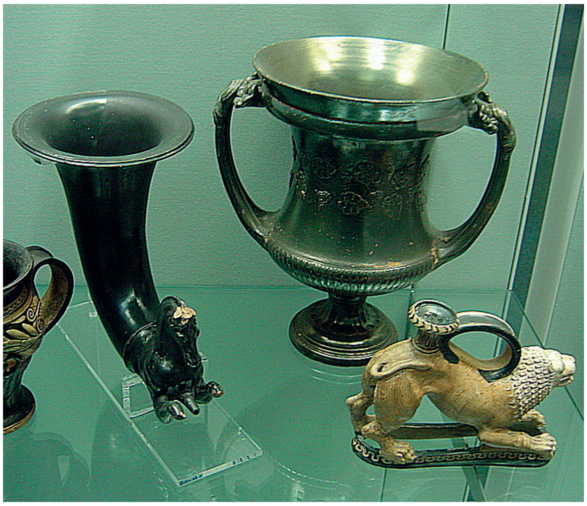


Fig. 20. Vasi dalla Tomba François di Vulci - Londra - British Museum (© The Trustees of the British Museum; foto autore).

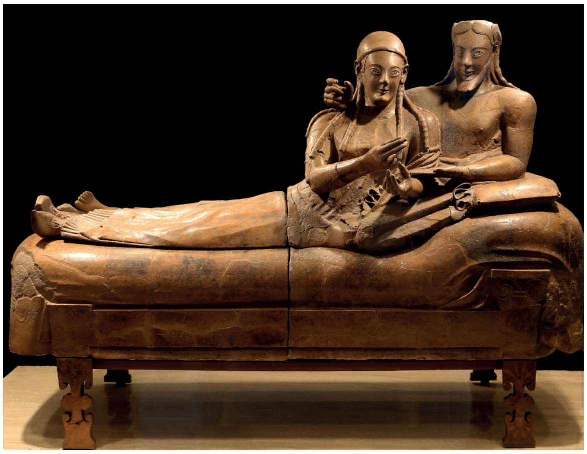
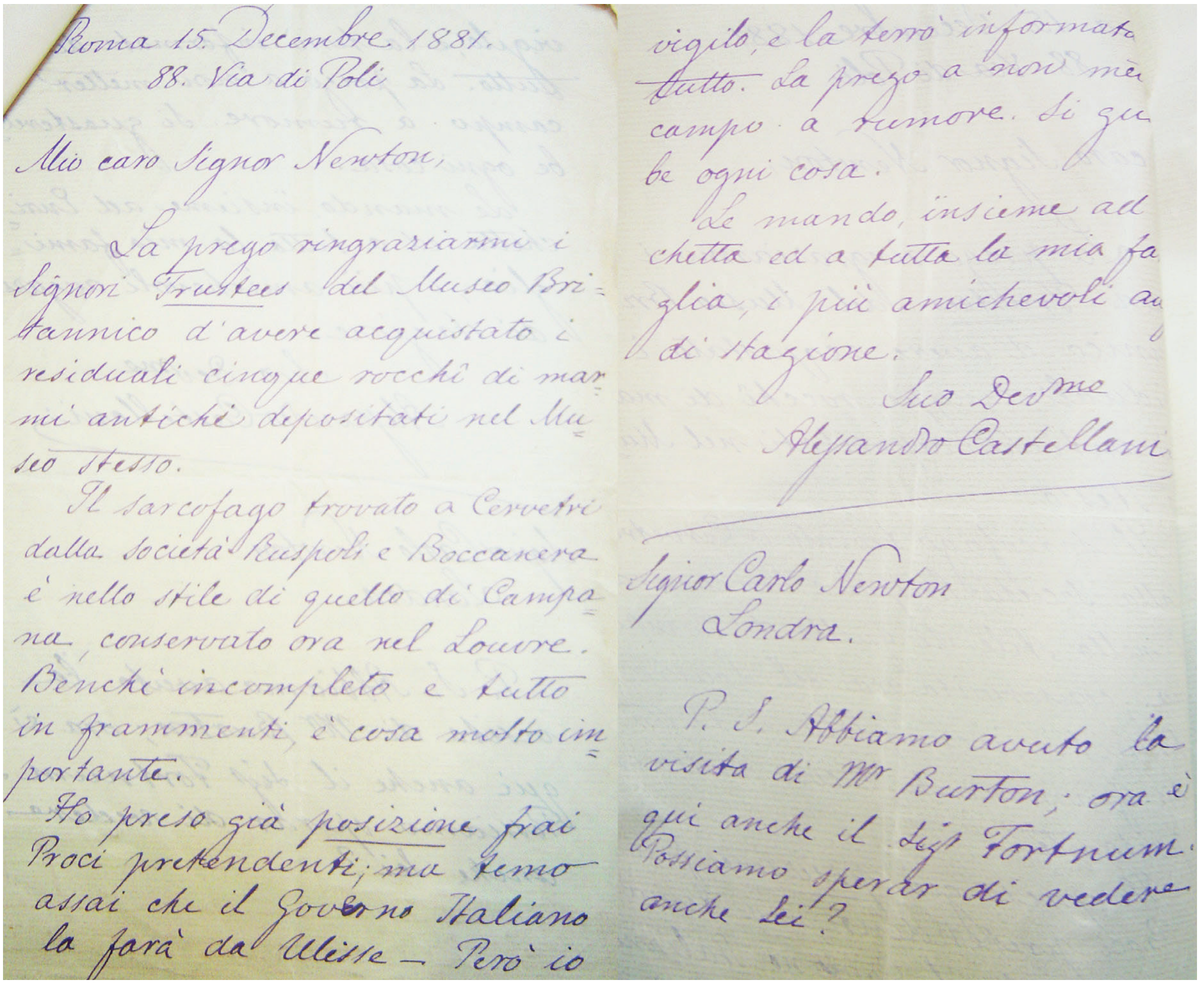


Fig. 21. Sarcofago degli Sposi da Cerveteri - Roma - Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (© Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia).

Drake al Newton del 28 novembre 1876 sappiamo che Alessandro non voleva vendere la sua Collezione in America e che aveva avuto proposte per esporla a Philadelphia in una mostra. In una lettera al Newton scritta da Roma il 30 settembre 1877 Alessandro dice che la sua Collezione tornerà dall'America alla fine di gennaio, che il Metropolitan Museum voleva che restasse lì almeno altri quattro mesi perché sperava di acquistare almeno le maioliche, se non tutto; tutto sarebbe stato spedito a loro spese a Liverpool.[99] Nel 1880 le trattative tra Alessandro ed il British Museum sono relative quasi esclusivamente all'acquisto di rocchi di colonne di marmo con le loro basi in marmo bianco realizzate con blocchi che Alessandro aveva comprato all'Emporio e che furono estratti dal Tevere a Marmorata.

Nel 1881 l'attenzione di Alessandro fu catturata, ovviamente, dal celebre sarcofago degli Sposi di



Roma 15. Decembre 1881.
88. Via di Poli

Mio caro Signor Newton,

La prego ringraziarmi i Signori Trustees del Museo Britannico d'avere acquistato i residuali cinque rocchi di marmi antichi depositati nel Museo stesso.

Il sarcofago trovato a Cervetri dalla società Ruspoli e Boccanera è nello stile di quello di Campana, conservato ora nel Louvre. Benchè incompleto e tutto in frammenti, è cosa molto importante.

Ho preso già posizione frai Proci pretendenti; ma temo assai che il Governo Italiano la farà da Ulisse – Però io
vigilo, e la terrò informata
tutto. La prego a non me
campo a rumore. Si gu
be ogni cosa.

Le mando, insieme ad
chetta ed a tutta la mia fa
glia, i più amichevoli au
di stagione.

Suo Devmo
Alessandro Castellani

Signor Carlo Newton
Londra.

P. S. Abbiamo avuto la visita di Mr Burton; ora è qui anche il Sigr Fortnum. Possiamo sperar di vedere anche Lei?

Fig. 22. Lettera di Alessandro Castellani a C.T. Newton da Roma del 15 dicembre 1881 (© The Trustees of the British Museum; *foto autore)*

Villa Giulia (*fig. 21*) rinvenuto il 9 aprile di quell'anno.[100] Nella documentazione di archivio del British Museum è stato possibile effettuare una scoperta interessante: in una lettera al Newton inviata da Roma il 15 dicembre 1881 Alessandro parla del sarcofago degli Sposi ora a Villa Giulia e della sua decisione di comprarlo per poi venderlo al British Museum (*fig. 22*). Alessandro specifica: "Il sarcofago trovato a Cerveteri dalla società Ruspoli e Boccanera è nello stile di quello Campana, conservato ora nel Louvre. Benché incompleto e tutto in frammenti, è cosa molto importante. Ho preso già posizione fra i Proci pretendenti ma temo assai che il Governo Italiano la farà da Ulisse. Però io vigilo e la terrò informato di tutto. La prego a non mettere campo a rumore. Si guasterebbe ogni cosa."

Alessandro Castellani e i falsi. Il sarcofago 'Pennelli'

Alessandro fu tacciato in differenti occasioni di consapevole falsificazione dei dati di provenienza di oggetti da lui commerciati.[101]

Secondo alcuni studiosi, Alessandro fu, se non la mente grigia, comunque "corresponsabile della vendita di clamorosi falsi.[102] Infatti, "si diceva che non sdegnasse anche di commercializzare alcuni reperti contraffatti, come era successo con il British Museum e il Museo di Berlino, ma la sua malafede non è mai stata provata."[103] Un famoso caso accertato della vendita al British Museum nel 1873 di un vero e proprio falso da parte di Alessandro Castellani è costituito dal sarcofago 'Pennelli'[104] (*fig. 23*). Il sarcofago, infatti, fu realizzato da Pietro ed Enrico Pennelli, frantumato e acquistato dal museo in pezzi che mostravano delle forti incrostazioni.[105] Lo stesso Castellani aveva acquistato il sarcofago da Pietro Pennelli, che disse di averlo scavato a Cerveteri.[106] È chiaro che il clamoroso falso era stato realizzato dai fratelli Pennelli, abili restauratori che avevano lavorato per il marchese Campana, traendo ispirazione dal Sarcofago degli Sposi del Louvre,[107] scoperto tra la fine del 1845 e il 1846 e acquistato dal Marchese Campana nel 1862. Dopo averlo completato, i fratelli sostennero di averlo trovato nella necropoli di Cerveteri. La scoperta della falsità dell'opera avvenne, invero, proprio ad opera di Enrico Pennelli, allora restauratore dal Louvre, il quale, nel 1893, informò casualmente gli esperti del museo della presenza del sarcofago creato da lui e dal fratello e da essi poi acquistato. I due fratelli Pennelli, infatti, in una lettera dissero di averlo fatto, rotto e sotterrato. Pietro poi smentì le voci e Enrico ritrattò la sua dichiarazione il 14 novembre 1875 e disse che avevano fatto il falso per ingannare i tedeschi, ma Pietro aveva rotto il patto quando il sarcofago fu acquistato da Alessandro Castellani.

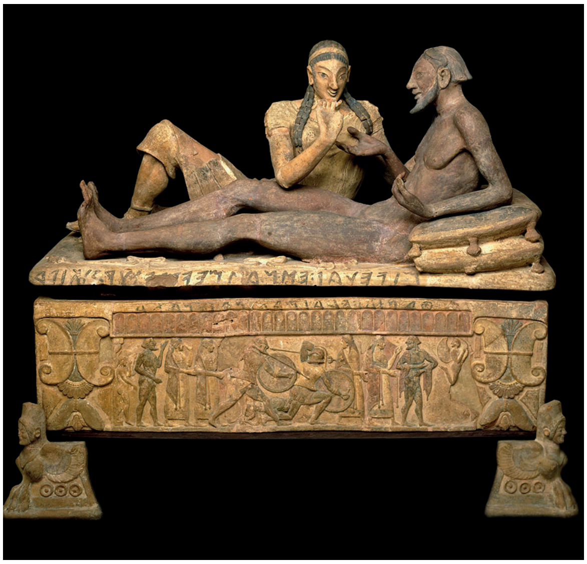
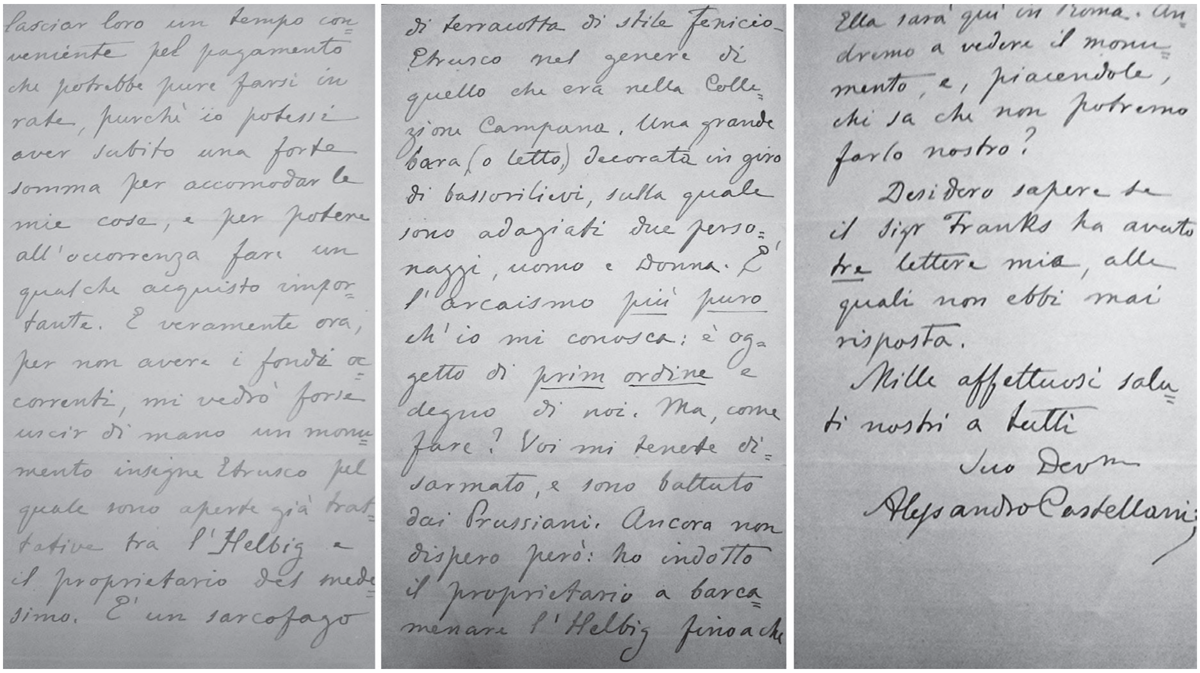


Fig. 23. Sarcofago "Pennelli" - Londra - British Museum n. inv. 1873,0820.643 (© The Trustees of the British Museum).

Sembra che nella questione della vendita del falso ci fu il tentativo di coinvolgere anche il Garrucci. Al riguardo siamo informati da Felice Barnabei che nelle sue *Memorie* rievoca alcune circostanze: "Alessandro Castellani (...) seppe profittare di un complesso di circostanze che lo portarono a poter disporre di un altro sarcofago fittile, pure proveniente da Cerveteri, del quale alcuni pezzi erano non so come arrivati in Inghilterra. Mi dissero che alcuni di questi pezzi, prima che uscissero dall'Italia, erano stati veduti ed ammirati in Roma dal padre Raffaele Garrucci."[108] Chi fu realmente coinvolto nell'acquisto del sarcofago Pennelli da parte di Alessandro Castellani fu però certamente lo Helbig.[109] Dalla lettera del 26 gennaio 1873 indirizzata a Newton (*fig. 24*), conservata al British Museum, sappiamo che Alessandro chiese un forte anticipo per la vendita di parte della sua Collezione al Museo e che l'anticipo gli serviva per acquistare un sarcofago etrusco che Helbig voleva sottrargli trattando col proprietario. Alessandro aveva convinto il proprietario a barcamenarsi in modo che Newton vedesse il sarcofago a Roma per decidere se acquistarlo oppure no.[110] Dalla lettera sappiamo che Alessandro Castellani lo comprò e Newton lo vide a Roma il 17 febbraio 1873. Com'è noto, Alessandro cercava sempre di instillare nel possibile acquirente l'idea che qualcun altro volesse soffiargli di mano l'affare, in modo da invogliarlo sempre di più ad un rapido acquisto.



lasciar loro un tempo conveniente pel pagamento che potrebbe pure farsi in rate, purchè io potessi aver subito una forte somma per accomodar le mie cose, e per potere all'occorrenza fare un qualche acquisto importante. E veramente ora, per non avere i fondi occorrenti, mi vedrò forse uscir di mano un monumento insigne Etrusco pel quale sono aperte già trattative tra l'Helbig e il proprietario del medesimo. E' un sarcofago di terracotta di stile Fenicio-Etrusco nel genere di quello che era nella Collezione Campana. Una grande bara (o letto) decorata in giro di bassorilievi, sulla quale sono adagiati due personaggi, uomo e Donna. E' l'arcaismo *più puro* ch'io mi conosca: è oggetto di *prim ordine* e degno di noi. Ma, come fare? Voi mi tenete disarmato, e sono battuto dai Prussiani. Ancora non dispero però: ho indotto il proprietario a barcamenare l'Helbig finoachè Ella sarà qui in Roma. Andremo a vedere il monumento, e, piacendole, chi sa che non potremo farlo nostro?

Desidero sapere se il Sigr Franks ha avuto *tre* lettere mia, alle quali non ebbi mai risposta.

Mille affettuosi saluti nostri a tutti

Suo Devmo

Alessandro Castellani

Fig. 24. Lettera di Alessandro Castellani a C.T. Newton da Roma del 26 gennaio 1873 (© The Trustees of the British Museum; foto autore).

Ariodante Fabretti, etruscologo, all'epoca direttore del Museo Egizio di Torino,[111] capì ben presto che l'iscrizione dipinta sul sarcofago Pennelli[112] altro non era che un *pastiche* di testi diversi, tra cui quello dell'iscrizione presente sulla *fibula* da Castelluccio di Pienza[113] (già nella Collezione Campana) acquistata da Napoleone III nel 1863 e all'epoca conservata al Louvre. Il Fabretti pubblicò per questo un articolo su *La Perseveranza* del 19 marzo 1874 e Alessandro Castellani dopo dieci giorni si affrettò a contraddire la tesi di Fabretti con un articolo sullo stesso giornale.[114]

Difficile stabilire se Alessandro avesse consapevolmente venduto al museo un falso, oppure se fosse stato in quell'occasione una vittima innocente. L'impressione che si ha leggendo la lettera spedita da Alessandro al Newton relativa all'acquisto del sarcofago Pennelli è che probabilmente egli fu la mente dietro a questo falso, anche se il Newton non lo accusò mai di questo. Alessandro, a detta del Barnabei, era un abile conoscitore di antichità, pertanto certamente non avrebbe acquistato un falso se non di proposito, per poi rivenderlo a prezzo maggiorato: "l'eccezionale perizia antiquaria e l'abilità nel saper presentare e accreditare gli oggetti, facevano di Alessandro Castellani l'arbitro del commercio delle antichità."[115] Già nel 1878, come risulta dal racconto del Barnabei, a Londra "si dubitava sempre più circa l'autenticità dell'oggetto, da molti ritenuto una mistificazione."[116] Anzi, stando alle affermazioni del Barnabei risulta che i "pezzi" del sarcofago (già a Londra) furono messi insieme e restaurati da "uno dei fratelli Pennelli" "con l'aiuto, anzi col potente aiuto di Alessandro Castellani" e che la vendita al British Museum ad una "somma elevatissima" avvenne in qualche modo grazie al Newton ("Naturalmente la cosa fu combinata col favore di Newton").[117] Il sarcofago è stato giudicato "ampiamente rimaneggiato e con iscrizione posticcia".[118] Antonella Magagnini afferma che Alessandro "commissionò ai fratelli Pennelli il 'restauro' di un sarcofago assai 'lacunoso' e, arricchitolo con una lunga iscrizione sul bordo, lo vendette a caro prezzo al Museo Britannico."[119] Il Barnabei sembra avere saputo molto a riguardo anche se nelle sue *Memorie* ne fa solo un breve cenno: "Nuovi confronti e studi confermarono sempre più il sospetto, da molti poi ritenuto per certezza, che il sarcofago fosse il prodotto di una mistificazione. E poiché l'autore di essa sarebbe stato Alessandro Castellani ne venne molto a scapitare la sua reputazione, come ne risentì quella del Newton, ormai vecchio e quasi al termine della sua carriera, il quale fu molto amareggiato da tutta questa vicenda. Io poi avrei qualche altro particolare argomento che confermerebbe la legittimità di questi sospetti."[120] Che avesse o meno l'intenzione di ingannare il museo, è tuttavia chiaro che Alessandro era un partecipante attivo nel commercio d'arte, nel quale erano altrettanto attivi molti falsari di antichità a Chiusi, Roma e Napoli, e sembra inevitabile supporre che Alessandro fosse a conoscenza del loro operato. Credo che la vendita del falso avvenne senza la complicità del Newton, come lascia intendere il fatto che quest'ultimo fosse amareggiato dell'accaduto; inoltre l'incauto acquisto di un falso avrebbe danneggiato, come di fatto accadde, la sua carriera. Le valutazioni espresse dal Newton in merito allo stile arcaico del sarcofago, nonostante la goffaggine delle forme e la composizione sgraziata,[121] furono condivise dal Dennis e dal Murray.[122]

Per quanto riguarda le anomalie iconografiche presenti nel sarcofago Pennelli, esse sono oggi ben evidenti anche ad un occhio non esperto. Analisi chimiche hanno rilevato la presenza di piombo, incompatibile con la supposta antichità del sarcofago. L'opera rimase esposta sino al 1935, da quel momento il sarcofago fu 'nascosto' nelle cantine del museo, dalle quali è uscito solo nel 2012 per un'esposizione a Montréal.[123]

Gli ultimi anni di vita

Il 6 luglio 1882 la Collezione di bronzi e di altri oggetti di Alessandro si trova al British Museum sotto la responsabilità di Drake e il 30 settembre 1882 da Torre del Greco, dove si sta riprendendo da problemi di salute, Alessandro scrive al Newton che, se il British Museum vuole acquistare i bronzi a lotti, per lui va bene, ma non vuole dividere la raccolta delle dodici ciste prenestine.

Dal momento che la stima del costo dei bronzi della sua Collezione fatta dal British Museum, secondo Alessandro, è troppo diversa dalla sua, scrive una lettera al Newton da Roma il 2 gennaio 1883 nella quale propone di cedere al British Museum solo le dodici ciste prenestine; chiede di farne una stima e lo invita a mettere una buona parola presso il governo britannico per l'acquisto di tutta la sua Collezione di bronzi.[124] Era prassi di Alessandro lasciare in deposito reperti archeologici presso il British Museum con una cauzione pagata da altri. Questo avvenne anche per i bronzi, parte dei quali erano già stati spediti al Museo,[125] e si trovavano sotto la responsabilità di Drake (che, evidentemente, aveva versato la cauzione). Dopo la morte di Alessandro, suo figlio Torquato scrive una lettera a Newton[126] in cui dice di aver incontrato Drake, che gli ha dato una lettera in cui chiede di essere rappresentato da lui al momento della constatazione degli oggetti che gli erano stati affidati dal padre Alessandro. Torquato avvisa il Newton che il consiglio dei membri della famiglia Castellani a Roma aveva deciso di pagare £ 100.000 a Drake per 'liberare' la collezione dei bronzi antichi in deposito presso il British Museum.[127]

Seguono lettere nelle quali Alessandro, malato, chiede di procedere all'acquisto delle ciste prenestine insieme alla *situla* di Offida.[128] La morte di Alessandro avvenuta il 10 giugno 1883 vedrà entrare in scena il figlio Torquato[129] nelle trattative di vendita con il British Museum.

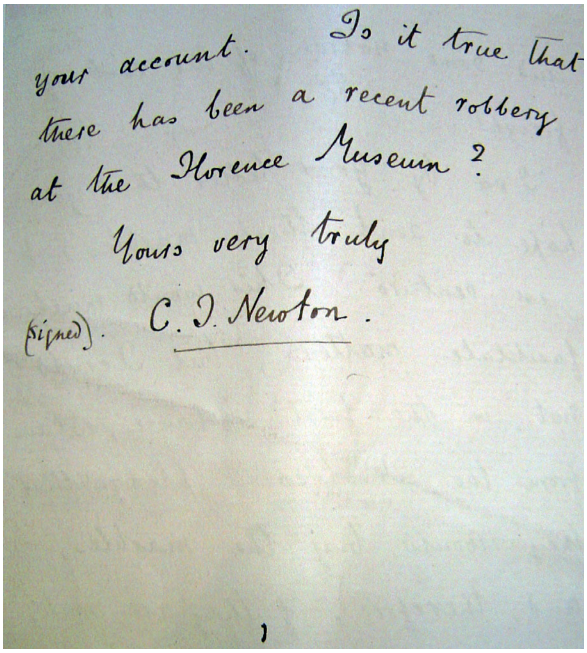
Conclusioni

A parte gli importanti contesti e reperti citati, in generale, l'esame delle provenienze dei materiali della Collezione di Alessandro Castellani acceduta al British Museum è molto interessante poiché getta luce sul modo di approvvigionarsi dei reperti da parte di Alessandro.

La maggior parte di essi proviene da Capua e Taranto, cosa abbastanza scontata visto il trasferimento di Alessandro a Napoli nel 1862[130] e gli scavi da lui condotti a Capua dal 1865 e a Taranto.[131] Per quanto riguarda l'Etruria meridionale spicca l'elevato numero di reperti da Cerveteri, Vulci, Bolsena e Tarquinia;[132] pochi sono invece i reperti dall'Etruria settentrionale[133] e dal Nord Italia.[134] Abbiamo poi l'Umbria,[135] il Lazio,[136] il Piceno,[137] la Campania,[138] il Sannio,[139] la Magna Grecia,[140] la Sicilia,[141] la Sardegna,[142] la Grecia,[143] e inoltre Cipro, Egitto, Siria, India, Aquisgrana.

Il carattere e i modi di fare di Alessandro ci sono noti soprattutto attraverso le *Memorie* di Felice Barnabei. Alessandro, che era molto elegante, come sua moglie, e si vestiva all'inglese "conosceva tutti i mezzi della seduzione."[144] Alle signore che capitavano in casa sua regalava sempre qualche lucerna di età imperiale delle quali ne aveva a dozzine, conservate in un apposito canestro. Come abbiamo anticipato, quando qualcuno era interessato all'acquisto degli ori antichi della Collezione, ma rinunciava poiché il prezzo era troppo alto, offriva a prezzi vantaggiosi delle maioliche create da suo figlio Torquato, facendo "l'utile del suo figliolo" come dice il Barnabei.[145]

Interessante è il quadro psicologico di Alessandro che emerge dalle lettere conservate presso il British Museum. Alessandro cerca sempre di sottolineare ed enfatizzare l'amicizia che lo lega al Newton, gli invia costantemente i saluti della moglie Enrichetta, lo invita a soggiornare a Roma presso la sua abitazione. Cerca sempre di tessere un rapporto di amicizia teso, ovviamente, a facilitarlo nella vendita dei suoi reperti. Lo scopo di Alessandro è infatti quello di convincere il Newton a fungere da intermediario per facilitare l'acquisto di reperti da parte del British Museum. Per quanto riguarda il commercio di antichità la sua tattica è quella di portare personalmente o



your account. Is it true that
there has been a recent robbery
at the Florence Museum?
Yours very truly
(signed). C. T. Newton.

Fig. 25. Lettera di C.T. Newton ad Alessandro Castellani da Londra del 5 novembre 1879 (© The Trustees of the British Museum; foto autore).

spedire al British Museum in anticipo gli oggetti che vuole vendere, per poi chiedere in un momento successivo il pagamento, oppure di dilazionare il pagamento in *tranches* in base agli stanziamenti finanziari stabiliti dai Trustees. Da abile mercante fa delle offerte stracciate al Newton: ad esempio, in una lettera inviata da Roma il 16 giugno 1877 propone l'acquisto del disco di marmo dei Niobidi al British Museum,[146] dicendo che se il British Museum acquista il disco per £ 400 lui regalerà al Museo le terrecotte da Capua (cosa che fece). Alessandro tende sempre a sottolineare che la sua Collezione è ammirata nel resto del mondo e che vari musei vorrebbero acquistarla, ma lui vuole destinarla proprio al British Museum, in modo che diventi il primo museo del mondo. Nelle lettere compare soltanto una volta un'ombra sulla provenienza dei reperti venduti al British Museum. Il Newton in una lettera del 5 novembre 1879 chiede ad Alessandro se è vero che i marmi (rocchi di colonne in marmo africano cipollino verde e nero) che il British Museum stava per acquistare fossero stati rubati dal Museo di Firenze (*fig. 25*). Alessandro appare anche un abile intermediatore: in una lettera inviata al Newton da Napoli il 1 novembre 1865 giunge a proporre all'Inghilterra di comprare Villa Albani. Proponeva di farne un'accademia con museo annesso per l'istruzione di giovani artisti inglesi così come Villa Medici per i francesi. Nel giardino, a suo avviso, avrebbero potuto fare le partite di cricket (che lui chiama "Kriket"), "formando così una vera colonia britannica nel Lazio in barba ai Preti." E poi precisa "è questa una mia idea pindarica." Il prezzo della villa con il museo è di circa 4 milioni di lire italiane ma lui avrebbe trattato col governo inglese nell'interesse comune. Alessandro aveva un grande ascendente sui Londinesi e lo dimostra un brano delle *Memorie* di Felice Barnabei in cui dice che essersi trovato insieme ad Alessandro al British Museum e di aver visto con i propri occhi come tutti stessero attenti al suo parere, cominciando dal direttore Newton. Quando il Castellani compariva nel Museo Britannico avveniva subito un raccogliersi di direttori e di capi intorno a lui e gli venivano proposte parecchie questioni per le quali si aspettava il suo avviso, a cui molto difficilmente si osava contraddire.[147]

Che Alessandro abbia agito scorrettamente nei confronti del governo italiano appare chiaro da tutta una serie di prove: come abbiamo visto, nella lettera del 18 agosto confessa al Newton di aver tenuto nascosti dei vasi in ceramica a vernice nera decorati d'oro rinvenuti a Capua alla Commissione Provinciale di Napoli, che fa partire - come risulta da una lettera del 26 agosto per il British Museum - per evitare che ne fosse vietata l'esportazione; inoltre annuncia che appena possibile avrebbe portato tutta la collezione a Londra. Fa anche ricorso alla corruzione: grazie a delle 'mazzette' (cioè tangenti) Alessandro risolve ogni cosa relativa al divieto di esportazione. In una lettera inviata da Napoli il 21 febbraio 1871 al Newton (*fig. 7*), dice che tutta la collezione è stata imbarcata sulla nave della Real Marina 'Defence' in direzione di Malta. "Colle autorità di Dogana di qui fu fatto un vero colpo di stato, e riuscimmo a far passare senza visita ben 41 grandi casse! Ma, coi quattrini si fanno grandi cose." Felice Barnabei stigmatizza questo comportamento e dice: "A Napoli erano le cose arrivate a tal punto che fu imbarcata una volta una collezione di antichità, chiusa in moltissime casse, trasportate in barche sul golfo, anzi sul porto, e caricate per l'Inghilterra o per l'America sotto gli occhi di tutto il mondo, senza che alcuno pensasse almeno a domandare se ci fossero oggetti che fosse doveroso, nell'interesse degli studi, salvare per le raccolte pubbliche dello stato." Afferma che Alessandro a causa del Fiorelli, tutto impegnato nel museo di Napoli e di Pompei, aveva avuto mano libera nel mercato antiquario della Campania soprattutto a Capua e nel suo territorio. Aveva relazioni con i più noti scavatori o intercettatori di antichità di quella regione e, non ne faceva mistero. Barnabei dice che fu colpa dell’amministrazione napoletana quella di permettere questa illimitata libertà all’azione di Alessandro Castellani nell'acquistare oggetti antichi e farne commercio.[148] Tale libertà di azione nel commercio, come abbiamo detto, gli fu invece impedita a Roma dal Rosa e dal Brizio. L’aver aderito alle idee di Mazzini, che hanno contribuito in modo determinante alla diffusione dell’idea di nazione negli Stati liberali e progressisti, non sembra aver scalfito quella sostanziale impunibilità degli antiquari dell’epoca appartenenti al ceto elevato della società: il rispetto delle leggi del nuovo stato in materia di tutela dei beni culturali era sentito come ‘un’imposizione’. A tale proposito, utilizzando il titolo di un articolo di M. Petrusewicz, verrebbe la voglia di definire l’Italia dell’epoca “la Repubblica dei collezionisti”. Anche il figlio Torquato appare poco incline ad ottemperare alle leggi italiane e in una lettera al Newton del 30 maggio 1885 dice: “il mese entrante avrò causa col Governo per gli oggetti colpiti dalla legge Pacca: vedremo a chi resterà la vittoria: temo che la mia sarà come quella di Pirro.” Le lettere di Alessandro Castellani restituiscono un quadro per alcuni tratti inedito di questo personaggio che, nel bene e nel male, è stato un grande protagonista del collezionismo italiano del XIX secolo. Il suo amico Barnabei pur riconoscendo di aver appreso molto da Alessandro “in fatto di oggetti antichi” sottolineava quanto “la sua attività era deleteria e assolutamente opposta agli interessi della pubblica amministrazione.”[149]

Note

[1] Ringrazio il British Museum, *in primis* l’amica Judith Swaddling, già Senior Curator delle Etruscan and other Antiquities from Pre-Roman Italy del Department Greece and Rome, per l’autorizzazione alla visione e allo studio del Register of Castellani Collection e della documentazione d’archivio sull’acquisto della Collezione di Alessandro Castellani. Per le notizie sullo *stamnos* già a Karlsruhe ringrazio Fritzi Jurgeit e Susanne Erbelding, Kuratorin Provinzialrömische und Klassisch-Römische Archäologie Antike Kulturen - Badisches Landesmuseum.

[2] Questo studio, in una versione più ampia, è stato presentato al secondo ciclo di conferenze *Fuori dai Fori* organizzato a Roma l’11 febbraio 2020 dalla Soprintendenza Speciale Archeologia Paesaggio di Roma e dal Museo Nazionale Romano. Per brevità, nelle note si è deciso di citare soltanto la bibliografia essenziale dal momento che si tratta di reperti molto noti e che vantano una lunga bibliografia.

[3] Clungunford - Shropshire, 16 settembre 1816 - Margate, 28 novembre 1894. Il luogo di nascita Bredwardine - Herefordshire (ad esempio Treccani; www.britishmuseum.org; Wilson 2002) che compare in molti profili biografici del Newton (editi su varie enciclopedie cartacee e online) è errato. Nacque a Clungunford - Shropshire, dove venne battezzato e dove suo padre Dickinson Hand Newton (formerly Hand; 1778–1853) era vicario (Cook 1997, 10; 2004). Per il corretto luogo di nascita (Clungunford) vedi Cook 1997, 19 nota 3.

[4] Roma, 2 febbraio 1823 - Napoli, 10 giugno 1883. Su Alessandro Castellani vedi M.G. Gajo, in Bordenache Battaglia/Gajo/Monsagrati *1978*; Rudoe 1991; Magagnini 1994, 12-14; S. Walker, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 21-65; J. Swaddling, in *Seduzione etrusca*, 372-373; Fiorani 2015; Iasiello 2017, 138-175; la bibliografia sulla famiglia Castellani è molto vasta, vedi soprattutto Moretti Sgubini 2000; Weber Soros/Walker 2004; Moretti Sgubini/Boitani 2005; Consalvi 2006; Serra Ridgway 2007.

[5] I documenti che ho potuto visionare presso il British Museum sono: le Original Letters 1869-1872 Vol. I A to K, l’Index to Minutes. Vol. V Jan. 1858 to Dec. 1865 C. 9307 to C. 10908, Letter Book 1861-79 Dept. of G. & R. Antiquities, Committee Volume XXX page 10188 to 10688 July 06 1960 to Oct. 8 1864, Original Letters and Papers Vol. LXXXIII - June - Aug. 1865, Minutes of Sub Committees Vol. 3 Page 1218 to 1776 Jan. 21 1862 to Apr. 25. 1876, Register of the Castellani Collection - Dept. of G. & R. Antiquities. In queste raccolte sono presenti molti documenti di grande interesse; nel presente studio sono stati selezionati soltanto quelli relativi alla vita di Alessandro Castellani e al suo *modus operandi* nella vendita di antichità e quelli relativi ai reperti etruschi, utili alla ricostruzione del contesto di rinvenimento o alle modalità di cessione al British Museum.

[6] Vedi Barnabei/Delpino 1991, 115-116, nota 18 con bibl. cit.

[7] Tra i suoi scritti principali ricordiamo Castellani 1861; 1876a e b; 1878; 1879a e b.

[8] “Sostituito da un arnese di legno che terminava con una mano sempre coperta da un guanto di pelle” (Barnabei/Delpino 1991, 117).

[9] Barnabei/Delpino 1991, 165.

[10] Williams 1992, 619, imprigionato a Castel Sant’Angelo da Papa Pio IX.

[11] Il discorso di Castellani del 5 luglio 1861 fu pubblicato su *The Archaeological Journal* 18, 1861, 365-368 con menzione (373-374) di oggetti che furono esposti al pubblico.

[12] Dove ora si trova il ristorante Choco Matte London.

[13] Arnaldo morirà nel 1894 nella battaglia di Senafé in Abissinia: Barnabei/Delpino 1991, 175 nota 58.

[14] In una lettera al padre Fortunato Pio, Alessandro riferisce dell’incontro con Napoleone III dell’11 dicembre 1860, presso la residenza della principessa Matilde Bonaparte (Trieste 1820 - Parigi 1904), cugina dell’Imperatore. Il colloquio fu organizzato a sorpresa dalla nobildonna anticipando di un giorno la visita di Napoleone III all’atelier Castellani. Durante la serata nella quale “amabile assai fu l’accoglienza” il monarca acquistò moltissimi dei manufatti in stile archeologico per le dame presenti ma soprattutto l’imperatore affermò “che già conosceva i nostri lavori e che ne possedeva uno magnifico” riferendosi alla spada (Guido 2019, 5).

[15] Iasiello 2017, 138.

[16] S. Walker, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 47.

[17] Autore anche della celebre statua di Giordano Bruno, collocata a Campo de’ Fiori nel 1887 e di quella di Giuseppe Mazzini sull’Aventino, iniziata nel 1890 ma realizzata tra il 1902 e il 1911.

[18] Barnabei/Delpino 1991, 123.

[19] Lettera del 13 giugno 1883.

[20] Per la complessa equivalenza di valore tra le monete in corso vedi Iasiello 2017, 26-27 che si riferisce a lettere del 1863 spedite proprio da Alessandro Castellani al fratello Augusto.

[21] Malattia nel 1876, una ripresa nel 1882 e poi nell’aprile 1883 peggioramento dell’asma.

[22] Henderson/Henderson 2012, 19.

[23] Dal testamento di Fortunato Pio: Magagnini 1994, 12.

[24] Vedi ora anche Dyson 2019, 88-89.

[25] Vedi anche *Nuova Antologia* 369, 1933, 575-577. F. Barnabei si chiede come mai il Fiorelli, “che certo non ignorava la nefasta attività esercitata a Napoli da Alessandro Castellani, non si fosse opposto decisamente ad essa in nome dell’amministrazione cui presiedeva e nell’interesse pubblico” (Barnabei/Delpino 1991, 119).

[26] Il Rosa aveva combattuto per la Repubblica Romana e per questo era stato “ostracizzato” dal papa (vedi Dyson 2019, 78, 86-87). Alessandro “divenne uno dei più forti nemici del Rosa” (Barnabei/Delpino 1991, 166).

[27] L’”Intrigante” cui a detta del Barnabei fu dovuto l’allontanamento del Brizio da Roma era forse proprio Alessandro Castellani (o W. Helbig) (Barnabei/Delpino 1991, 107 nota 16).

[28] Concetto ben espresso da Felice Barnabei nelle sue *Memorie* (Barnabei/Delpino 1991, 118).

[29] Vedi M.G. Gajo, in Bordenache Battaglia/Gajo/Monsagrati 1978.

[30] Barnabei/Delpino 1991, 119.

[31] Magagnini 1994, 13.

[32] Vedi soprattutto Cook 1997; 2004.

[33] Era il secondogenito di un chierico di campagna e dovette guadagnarsi da vivere; nel 1855 rifiutò la cattedra di greco ad Oxford poiché la paga effettiva era una miseria (Cook 1997, 11).

[34] Barnabei/Delpino 1991, 123, nota 11; Cook 1997, 13-14; Wilson 2002. Nel gennaio 1861 al suo posto divenne Console britannico a Roma il futuro Joseph Severn (Newton sposerà sua figlia Mary nell’aprile 1861).

[35] Barnabei/Delpino 1991, 170; Ambrosini 2015, 23-24 nota 84.

[36] Cook 1997, 10.

[37] Cook 1997, 14.

[38] Cook 1997, 15.

[39] Cook 1997, 16.

[40] Iasiello 2017, 138.

[41] Newton 1874.

[42] Così già Magagnini 1994, 14.

[43] S. Walker, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 45.

[44] Magagnini 1994, 9-10.

[45] S. Walker, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 47.

[46] Petrusewicz 2012, 603.

[47] Petrusewicz 2012, 603.

[48] Lettera dell’8 dicembre 1875.

[49] I suoi scavi a Taranto risultano ancora in corso il 22 febbraio 1880 data della lettera inviata a Newton da Roma.

[50] Simpson 2005, 196, molto critica nei confronti dello studio di Williams 1988 e Williams/Ogden 1994, 202.

[51] Oggi si potrebbero definire anche scagnozzi, cioè uomini al servizio di signori, incaricati di soprusi e crimini.

[52] Gustoso racconto sulla prassi di acquisto di antichità a Roma da parte Alessandro nelle *Memorie* di Felice Barnabei (Barnabei/Delpino 1991, 167).

[53] Magagnini 1994, 14.

[54] Iasiello 2003, 161.

[55] Sulla tomba vedi soprattutto Williams 1992 con bibl. cit.; Cerchiai 1997; La Genière 2002; Batino 2003.

[56] Benassai 2001, 29-32, 218-221, 240, fig. 16.

[57] Bellelli 2006, 22-23: la *Löwenkanne*, la coppa dell’*infundibuium*, il tripode-sostegno di *podanipter*, l’ascia e il bacile con anse a protome equina.

[58] Iasiello 2017, 164.

[59] Vedi Petrusewicz 2012, 603.

[60] Magagnini 1994, 14

[61] Iasiello 2017, 163-164.

[62] S. Walker, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 48; S. Weber Soros, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 201.

[63] La corrispondenza epistolare di Alessandro con il British Museum sembra già avviata il 3 maggio 1862 per la vendita di sei sarcofagi romani (quattro verranno acquistati soltanto l’11 novembre 1865). Nella trattativa del 24 giugno 1865 Alessandro offre una parte della Collezione Castellani di antichità per £ 8409 o una selezione per £ 6600. Newton tuttavia stima il valore in £ 5308 o una selezione in £ 4350. Il subcommissario conferisce a Newton l’incarico di trattare con Castellani per l’acquisto della Collezione e il 29 giugno 1865 i Trustees stabiliscono che la somma da stanziare per l’acquisto della Collezione Castellani non potesse eccedere le £ 3500. Nel 1867 Alessandro offre al Newton l’acquisto di bronzi, che lui rifiuta poiché li considera “più curiosi che belli”. Alessandro insiste mettendo in evidenza il fatto che si trova in ristrettezze economiche poiché ha investito parecchio denaro nell’acquisto della Collezione Sambon.

[64] Nn. inv. 1871,0722.1 *oinochoe*, 1871,0722.6-10 cinque *hydriae*, 1871,0722.2 *lekythos*, 1871,0722.11-12 due anfore, 1871,0722.3-5 tre crateri. Vedi Walters 1896, 239, G17-G18, Zimmermann 1998, VE 8, VE 13; Williams/Ogden 1994, 36.

[65] Vedi https://www.britishmuseum.org/collection (consultato nel mese di ottobre 2020).

[66] *L’hydria* 1871,0722.6, registrata come da Cuma, era già stato attribuito alla “Tomba IV” di Capua da D. Williams (Williams 1992, 624).

[67] Il Drake (1817-1890), avvocato, collezionista d’arte, antiquario e scrittore, insieme a Sir Henry Layard, fu tra i grandi capitalisti inglesi fondatori e azionisti della Società dei vetri e mosaici di Venezia e Murano che, col consiglio e aiuto di Alessandro Castellani, era riuscita a imitare riprodurre i celebri vetri murrini antichi e altre vetrerie (Barnabei/Delpino, 170; Ambrosini 2015, 24).

[68] Vedi Beazley 1945, 153-155.

[69] B. Cohen, in Cohen 2006, 115, fig. 9.

[70] Già in una lettera del 2 gennaio 1869 il Newton sembra interessato all’acquisto dei gioielli della Collezione Castellani ma sottolinea di non aver alcun potere in tal senso dal momento che erano in vigore tagli alle spese a causa della guerra in Abissinia.

[71] Augustus Wollaston Franks (1826-1897), antiquario e amministratore del British Museum dove nel 1851 divenne assistente al Dipartimento di Antichità (Barnabei/Delpino 1991, 123 nota 10; Caygill/Cherry 1997).

[72] Weber Soros 2005, 202-219; Ambrosini 2015, 24. Lettera del 23 dicembre 1869 da Napoli. In una lettera del 9 febbraio 1870 Castellani dice di perdere le £ 500 che il Kensington Museum gli promesso per la sola esposizione della Collezione di ori antichi.

[73] Il dispaccio è firmato dal Commendator Correnti, da identificare con Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione del Regno d’Italia dal 1869 al 1872, prima di Quintino Sella; Ambrosini 2015, 24.

[74] Walker 2005, 49.

[75] Thomas William Coke, 2° Conte di Leicester, di Holkham Hall (1822-1909).

[76] Magagnini 2005, 257.

[77] Nn. inv. GR 1872, 0604.699-700 (Marshall 1911, nn. 1356-7); GR 1872, 0604.1005 (Marshall 1911, n. 1256); GR 1872, 0604.695-696 (Marshall 1911, nn. 1360-1361); GR 1872, 0604.656 (Marshall 1911, n. 1453); GR 1872, 0604.869.1267-1268 (Marshall 1911, nn. 1267-1268); GR 1872, 0604.618* (Marshall 1911, nn. 1357*); GR 1872, 0604.618 (Marshall 1911, n. 20); GR 1872, 0604.620 (Strong 1966, n. 23). Gruppo di fibule a sanguisuga con arco rivestito d'ambra forse pertinenti al contesto: nn. inv. GR 1872, 0604.723, 724, 725, 726, 739 (Strong 1966, nn. 23-27). Ambrosini 2015.

[78] Ambrosini 2015.

[79] Si tratta di Ificelo Ercole della banca inglese Freeborn & Co., Roma (Henderson/Henderson 2012, 19).

[80] N. inv. 1872,0604.740; Marshall 1911, 127-128, n. 1371, fig. 30, tav. XV.

[81] Nn. inv. 1873,0820.637-638. Walters 1903, 342, nn. D219-220.; J. Swaddling, in Gaultier *et alii* 2013, 46.

[82] R. Cosentino, in Gaultier *et alii* 2013, 101.

[83] N. inv. Ca 62 (L. Minarini, in *Principi etruschi*, 173, n. 125 con bibl. cit.).

[84] N. inv. 1873,0820.686. Vedi Montelius 1895-1910, tav. 365.7; Martelli 1991, 1064 con bibl. cit. alla nota 59.

[85] Vedi Moretti Sgubini 2000, 129-133.

[86] Nn. inv. 1873,0820.369 da Cerveteri; Walters 1893, 280-281, B608; CVA Great Britain 1, British Museum 1 (III H f tav. 3, 2) con iscrizione che nomina l'arconte *Pythodelos* (336 a.C.) attribuita all'Hobble Group (*ABV*, 417.1); *BAPD* 303166; n. inv. 1873,0820.371 da Cerveteri; Walters 1893, 280, B607; CVA Great Britain 1, British Museum 1 (III H f tav. 3, 1) attribuita alla Nikomachos Series (*ABV*, 415.4, 696); *BAPD* 303150.

[87] N. inv. 1873,0820.370 da Capua; Walters 1893, 281-282, B610; CVA Great Britain 1, British Museum 1 (III H f tav. 4, 3) con iscrizione che nomina l'arconte *Niketes* (332 a.C.), non attribuita anche se richiama la Nikomachos Series (*ABV*, 417); *BAPD* 303165.

[88] Helbig 1872, 38-39 n. 2. Potrebbe trattarsi del n. inv. 1871,0722.3 oppure del n. inv. 1871,0722.4, entrambi alti 68 cm, dal momento che nella relazione di scavo si specifica che il cratere è alto 70 cm; dei tre crateri di questo tipo venduti da Alessandro Castellani al British Museum il terzo (n. inv. 1871,0722.5 è alto solo 49,5 cm). Vedi Beazley 1945, 153-154. D. Williams lo identifica con il n. inv. 1871,0722.4 (Williams 1992, 622-624).

[89] Sulla tomba vedi soprattutto Williams 1992 con bibl. cit., Cerchiai 1997, La Genière 2002, Batino 2003.

[90] Iasiello 2017, 303 nota 187.

[91] N. inv. 1873,0820.376 *kylix* del Pittore di Brygos (*ARV*^{2} 370, 13 e 1649; *BAPD* 203912 con bibl. cit.), n. inv. 1873,0820.375 *skyphos* di Hieron e Makron (*ARV*^{2} 459.3, 481, 1654; *BAPD* 204683 con bibl. cit.; nn. inv. 1873,0820.265-1873,0820.266 *rhyta* configurati a sfinge seduta del Pittore Sotades e del Pittore di Tarquinia (*ARV*^{2}, 764.8; *BAPD* 209465 con bibl. cit. e *ARV*^{2} 870.89; *BAPD* 211482 con bibl. cit.); n. inv. 1873,0820.271 *rhyton* a testa di ariete della Maniera del Pittore Sotades, *ARV*^{2}, 766.12, 1669; *BAPD* 209491 con bibl. cit.); n. inv. 18.74.1 *stamnos* del Deepdene Painter (New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1918) *ARV*^{2}, 498, 1656, n. 2; *BAPD* 205588 con bibl. cit.; n. inv. B 1904 *stamnos* del Deepdene Painter (già a Karlrsruhe Badisches Landesmuseum) (*ARV*^{2} 498.5; *BAPD* 205591 con bibl. cit.) in prestito al British Museum di Londra (1984, L01.1) dal 1984.

[92] Helbig 1872, 39 nota 1, 41 nota 3, 42 nota 1, 43 nota 2.

[93] La Genière 2002.

[94] N. inv. 1873,0820.269; Smith 1896, 379, E803; Mcnamara 1990, fig. alla p. opposta alla back cover. Vedi da ultima J. Swaddling, in *Seduzione etrusca*, 443-444, III.74, con bibl. cit.

[95] *La tomba François di Vulci*, 117, 140-141, n. 45.

[96] N. inv. 1873,0820.358; *La Tomba François di Vulci*, 118-119, fig. 3, con bibl. cit.; Mcnamara 1990, 56, fig. 70b.

[97] N. inv. 1884,0409.8; Walters 1893, 241, G26; *La Tomba François di Vulci*, 118, fig. 2; Mcnamara 1990, 56, fig. 70a.

[98] F. Buranelli, in *La Tomba François di Vulci*, 11.

[99] La collezione arrivò in America nel 1876 e fu esposta a Philadelphia e poi a New York dove rimase esposta per un anno; alla fine i Trustees non riuscirono a raccogliere i fondi necessari all'acquisto e la collezione venne impacchettata e spedita a Parigi (il rammarico degli Americani per questa perdita è espresso nell'articolo *How we lost the Castellani Collection* edito in *The Art Amateur* 10, n. 6, May 1884, 123).

[100] Sulla scoperta vedi Cosentino 2016.

[101] Barnabei/Delpino 1991, 175 nota 50.

[102] Moretti 2002, 164.

[103] Petrusewicz 2012, 603.

[104] N. inv. 1873,0820.643. Enrico Pennelli, restauratore legato al marchese Campana seguì, dopo l'acquisto da parte di Napoleone III, i materiali della Collezione Campana a Parigi (in parte da lui stesso integrata con falsi ed integrazioni moderne), divenendo in seguito "capo del laboratorio" del Museo del Louvre; alcuni anni dopo, nell'assemblaggio con pezzi antichi del sarcofago venduto al British Museum risultò coinvolto anche il fratello Pietro. Sull'attività dei fratelli Pennelli cfr. Giglioli 1955, 429 con nota 63; Barnabei/Delpino 1991, 121, 123 nota 19, con appendici documentarie di F. Barnabei relative ad un "anticagliaro Pennelli" a 460 (app. III, doc. n. 8, 1889) e 473 (app. III, doc. n. 18). Sul sarcofago vedi Newton 1874, tavv. 18-10; Dennis 1878, 227, 280-282; Murray 1898, 21-25, tavv. IX-XI; Sauer 1930, tav. II,1; Giglioli 1955, 429-430 nota 63; Pallottino 1979, 1182-1183; Jones 1990, 30-31; Barnabei/Delpino 1991, 121-122, 215 nota 38; Williams 1992, 619-620; F. Gaultier, in *Etruschi* 1992, 358-360; L. Vlad Borrelli, in *Etruschi* 1992, 432-433, 438-439 con bibl. cit.; Sarti 2001, 29-30, 82, 73; Ambrosini 2002, 74-75; Magagnini 2005, 257-258; Palombi 2006, 126 con nota 174; A. Magagnini, in *Les Étrusques* 2012, 152-153, figg. 42.43, 154-155; J. Swaddling, in Gaultier *et alii* 2013, 50; J. Swaddling, in *Seduzione etrusca*, 373, fig. 9; Iasiello 2017, 43-44.

[105] Murray 1898, 25.

[106] Williams 1992, 619-621; Simpson 2005, 193.

[107] Gaultier/Haumesser/Chatziefremidou 2013, 82-85, n. 36; F. Gaultier, in Gaultier *et alii* 2013, 187, n. 191 con bibl. prec.

[108] Barnabei/Delpino 1991, 121.

[109] Williams 1992, 620.

[110] Lettera del 26 gennaio 1873 (edita parzialmente in Williams 1992, 620).

[111] Vedi Ferrero 1902, 181 nota 1.

[112] *Mi velavesnas me v(epe) tursikipa thaniavelai matinaiunata*.

[113] Con l'iscrizione *mi arathia velavesnas zamathi mamurke mulvanike tursikina* (Fabretti 1874, 36-42; *ET*^{2}, Cl. 2.3).

[114] Il 30 marzo 1874, in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti* XXVII, 1874, 348.

[115] Barnabei/Delpino 1991, 119.

[116] Barnabei/Delpino 1991, 121.

[117] Barnabei/Delpino 1991, 121.

[118] Barnabei/Delpino 1991, 175 nota 50.

[119] Magagnini 1994, 14.

[120] Barnabei/Delpino 1991, 122.

[121] Newton 1874, 5.

[122] Dennis 1878, 281; Murray 1898, 22.

[123] A. Magagnini, in *Les Étrusques* 2012, 152-153, figg. 42.43, 154-155.

[124] Lettera del 10 luglio 1873.

[125] Lettera a Newton da Londra del 6 luglio 1882.

[126] Lettera da Londra del 22 ottobre 1883.

[127] Lettera di Torquato da Parigi del 15 gennaio 1884.

[128] N. inv. 1883,1112.1 (Walters 1889, n. 650). La vendita verrà effettuata dal figlio Torquato (anche a nome della sorella Beatrice) per £ 400. Sulla *situla* vedi soprattutto Jurgeit 1986, 72-73, K 41 tav. XLII.a-c, con bibl. cit. e Haynes 1991.

[129] Roma, 1846 - 1931.

[130] Vedi Iasiello 2017, 138-175.

[131] Vedi paragrafo 4.

[132] Reperti, in numero inferiore, anche da Orvieto, Bracciano, Vicarello, Vitorchiano e Civitavecchia.

[133] Sarteano, Chiusi, Cetona, Cortona, Civitella D'Arno, Perugia.

[134] Torino, Verona, Aquileia, Bologna, Ravenna, Rimini, Cesena, Padova.

[135] Amelia.

[136] Roma, Ostia, Genzano, Palestrina, Frosinone, Formia.

[137] Offida, Castel Trosino.

[138] Capua, Cuma, Pozzuoli, Posillipo, Pompei, Capri, Paestum, Nola, Nocera, Calvi.

[139] Benevento, Agnone.

[140] Puglia (Brindisi, Mirabella Eclano, Canosa, Altamura, Taranto, Egnatia, Fasano, Ruvo), Basilicata (Metaponto), Calabria (Locri).

[141] Palermo, Agrigento, Catania.

[142] Tharros, Olbia.

[143] Atene, Egina, Tanagra, Corinto, Melos, Rodi, Kamiros, Ithaca.

[144] Barnabei/Delpino 1991, 166.

[145] Barnabei/Delpino 1991, 166.

[146] Si tratta del celebre Disco Castellani (n. inv. GR 1877,0727.1); Smith 1904, 260-263, n. 2200, tav. XXVI. Il disco era in proprietà di Alessandro già nella primavera del 1876, quando S.A. Murray lo segnala allo Heydemann. Il disco venne venduto da Alessandro nel 1877 al British Museum e presentato dallo Heydemann il 14 novembre dello stesso anno (Heydemann 1877, 74, tav. 1).

[147] Barnabei/Delpino 1991, 166-167.

[148] Barnabei/Delpino 1991, 166.

[149] Barnabei/Delpino 1991, 117.

Abbreviazioni bibliografiche

Ambrosini, L. 2002, *Thymiateria etruschi in bronzo di età tardo classica, alto e medio ellenistica* (Studia Archaeologica 113), Roma.

Ambrosini, L. 2015, *La Tomba Galeassi di Palestrina* (Quaderni dell'ISMA 1), Roma.

ABV: J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford 1956.

ARV^{2}: J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford 1963^{2}.

BAPD: *Beazley Archive Pottery Database*.

Barnabei, M./F. Delpino (eds.) 1991, *Le memorie di un archeologo. Felice Barnabei*, Roma.

Batino, S. 2003, La Tomba di Brygos. Ancora qualche considerazione, in I. Colpo/I. Favaretto/F. Ghedini (eds.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*. Atti del convegno, Padova 2001, Roma, 79-90.

Beazley, J.D. 1945, The Brygos Tomb at Capua, *AJA* 49.2, 153-158.

Bellelli, V. 2006, *La tomba "principesca" dei Quattordici Ponti nel contesto di Capua arcaica*, Roma.

Benassai, R. 2001, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma.

Bordenache Battaglia, G./M.G. Gajo/G. Monsagrati 1978, *Castellani, in Dizionario Biografico degli Italiani, 21*, 590-605.

Caygill, M.L./J.F. Cherry (eds.) 1997, *A.W. Franks: Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*, London.

Castellani, A. 1860, *Mémoire adressé à MM. les membres de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres sur la joaillerie chez les anciens*, Paris, 20 dic.

Castellani, A. 1861, *A Memoir on the Art of Jewellery of the Ancients*, London (= *Archeological Journal* 1861, 365-368).

Castellani, A. 1876a, *Antique Jewelry and its Revival*. Penn Museum and School of Industrial Art, Philadelphia.

Castellani, A. 1876b, *Castellani Collection. Special Catalogue of the Collection of Antiquities*, Philadelphia.

Castellani, A. 1878, *Scavi nel Tevere*, Roma.

Castellani, A. 1879a, *Degli ori e dei gioielli nella Esposizione di Parigi del 1878*, Roma.

Castellani, A. 1879b, *Esposizione universale del 1878 in Parigi: relazioni dei giurati italiani. Classe 39. Gioielleria*, Roma.

Cerchiai, L. 1997, Capua. Il caso della tomba detta di Brygos, *Ostraka* 6, 129-134.

Cohen, B. (ed.) 2006, *The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles.

Consalvi, F. 2006, I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana, *StRom* 54, 221-223.

Cook, B.F. 1997, Sir Charles Newton, in I. Jenkins/G.B. Waywell (eds.), *Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese*, London, 10-23.

Cook, B.F. 2004, in *Oxford Dictionary of National Biography*, s.v. Newton, Sir Charles (https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-20051).

Cosentino, R. 2016, Il Sarcofago degli Sposi: dalla scoperta alla realtà virtuale, *Anabases* 24, 27-41.

De La Genière, J. 2002, Note sur la Tombe de Brygos, in *Essays in honor of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam, 175-178.

Dyson, S.L. 2019, *Archaeology, Ideology and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi*, Cambridge.

ET^{2}: G. Meiser (ed.), *Etruskische Texte. Editio minor* (Studien zur historisch-vergleichenden Sprachwissenschaft, 4) Hamburg 2014.

Etruschi 1992: *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra Parigi - Berlino 1992-1993, Paris/Milano.

Fabretti, A. 1874, *Secondo supplemento alla raccolta delle antichissime iscrizioni italiche*, Roma/Torino/Firenze.

Ferrero, E. 1902, Ariodante Fabretti. Notizie sulla vita e sugli scritti, in *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 161-211.

Fiorani, C. 2015, Michelangelo Caetani e Alessandro Castellani, in A. Russo Tagliente/I. Caruso (eds.), *La camera delle meraviglie. Seduzioni dai gioielli Castellani*, Roma, 45-47.

Gaultier, F./L. Haumesser/ K. Chatziefremidou 2013, *L'art étrusque. 100 Chefs-d'œuvre du Musée du Louvre*, Paris.

Gaultier, F. *et al.* (eds.), *Gli Etruschi e il Mediterraneo. La città di Cerveteri*, Catalogo della mostra Lens - Roma 2013-2014, Roma.

Giglioli, G.Q. 1955, Il Museo Campana e le sue vicende, *StRom* 3-4, 292-434.

Guido, S. 2019, Un tagliacarte di Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani e l'utilizzo in oreficeria di un nuovo prezioso metallo: l'alluminio, *OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 1-7 (www.unipa.it/oadi).

Haynes, S. 1991, Die *Situla* aus *Offida*, *AM* 98, 131-140.

Helbig, W. 1872, Scavi di Capua, *BullInst*, 37-47.

Heydemann, H.G.D. 1877, Über unedierte Niobiden-Reliefs, *Berichte der K. Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-Historische Classe* 29, 70-103.

Henderson, H./A. Henderson 2012, *The Indomitable Spirit of Edmonia Lewis: A Narrative Biography*, Milford (CT).

Iasiello, I. 2017, *Napoli da capitale a periferia: Archeologia e mercato antiquario in Campania*, Napoli.

Jones, M. (ed.) 1990, *Fakes? The Art of Deception*, Catalogo della mostra Londra 1990, Londra.

Jurgeit, F. 1986, *Le ciste prenestine* 2, 1. *Cistenfüsse. Etruskische und Praenestiner Bronzewerkstätten*, Roma.

La Tomba François di Vulci: F. Buranelli (ed.), *La Tomba François di Vulci*, Catalogo della mostra Città del Vaticano 1987, Roma 1987.

Les Étrusques 2012: C. Dufresne (ed.), *Les Étrusques. Civilisation de l'Italie ancienne*, Catalogo della mostra Montréal 2012, Montréal.

Mcnamara, E. 1990, *The Etruscans. British Museum*, London.

Magagnini, A. 1994, *I Musei Capitolini e il collezionista Augusto Castellani*, Roma.

Magagnini, A. 2005, Alessandro e Augusto Castellani; collezionismo, museologia e mercato antiquario, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 251-269.

Marshall, F.H. 1911, *Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan, and Roman, in the Departments of Antiquities, British Museum*, London.

Martelli, M. 1991, I Fenici e la questione orientalizzante in Italia, in *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, Roma 1987, Roma, 1049-1072.

Montelius, O. 1895-1910, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*, Stockholm.

Moretti, A.M. 2002, I musei stranieri: dalle collezioni storicizzate alle acquisizioni frutto di rapina, in *Traffico illecito del patrimonio archeologico internazionalizzazione del fenomeno e problematiche di contrasto*. Atti del 7° Convegno Internazionale Roma, 25-28 giugno 2001, suppl. al *BNumRoma* 38, 163-179.

Moretti Sgubini, A.M. (ed.) 2000, *La Collezione Augusto Castellani*, Roma.

Moretti Sgubini, A.M./F. Boitani (eds.) 2005, *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*. Catalogo delle mostre New York 2004 - 2005, Londra 2005, Roma 2005 - 2006, Roma.

Munn, G.C. 1984, *Castellani and Giuliano*, London.

Murray, A.S. 1898, *Terracotta Sarcophagi Greek and Etruscan in the British Museum*, London.

Newton, C.Th. 1874, *The Castellani Collection. A Series of Twenty Photographs by Stephen Thompson*, London.

Pallottino, M. 1979, II problema della falsificazione d'arte etrusca di fronte alla critica, in *Saggi d'antichità* Ill, Roma, 1181-1192 (= M. Pallottino 1961, Il problema delle falsificazioni d'arte etrusca di fronte alla critica, in *Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca* 5, 3-11).

Palombi, D. 2006, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento* (Problemi e ricerche di storia antica, 25), Roma.

Petrusewicz, M. 2012, La Repubblica dei collezionisti: Giovanni Barracco e il mondo diasporico del collezionismo romano, in A. Anselmi (ed.), *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, Roma, 589-610.

Principi etruschi: G. Bartoloni *et al.*, *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*. Catalogo della mostra Bologna 2000 - 2001, Venezia 2000.

Rudoe, J. 1991, Alessandro Castellani's Letters to Henry Layard. Extracts concerning the 1862 International Exhibition in London and the Revival of Granulation, *JewelSt* 5, 107-119.

Sarti, S. 2001, *Giovanni Pietro Campana, 1808 - 1880. The Man and his Collection* (B.A.R.. Int.S. 971), Oxford.

Sauer, H. 1930, *Die archaischen etruskischen Terracottasarkophage aus Caere*, Diss. Leipzig, Rendsburg.

Seduzione etrusca: P. Bruschetti *et al.*, *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, Catalogo della mostra Cortona 2014, London 2014.

Serra Ridgway, F.R. 2007, The Castellani Family. Italian Goldsmiths, Dealers and Collectors. Review of "La Collezione Augusto Castellani", *JRA* 20, 383-387.

Simpson, J. 2005, "Una perfetta imitazione del lavoro antico". Gioielleria antica e adattamenti Castellani, in Moretti Sgubini/Boitani 2005, 177-199.

Smith, C.H. 1896, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum* III. *Vases of the finest Period*, London.

Smith, A.H. 1904, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities* III, British Museum. London. Department of Greek and Roman Antiquities, London.

Strong, D.E. 1966, *Catalogue of the carved Amber in the Department of Greek and Roman Antiquities*, London.

Walters, H.B. 1896, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum* IV. *Vases of the latest Period*, London.

Walters, H.B. 1899, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum. Greek, Roman & Etruscan. Bronze,* London.

Walters, H.B. 1903, *Terracotta. Catalogue of Terracottas in the British Museum*, London.

Weber Soros, S./S. Walker (eds.) 2004, *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*, Yale.

Williams, D. 1988, Three Groups of Fourth Century South Italian Jewellery in the British Museum, *RM* 95, 75-95.

Williams, D. 1992, The Brygos Tomb Reassembled and 19th-Century Commerce in Capuan Antiquities, *AJA* 96, 617-636.

Williams, D./J. Ogden 1994, *Greek Gold. Jewellery of the Classical World*, London.

Wilson, D. M. 2002, *The British Museum. A History*, London.

Zimmermann, N. 1998, *Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefässen spätklassischer und frühhellenistischer Zeit*, Rahden.

Laura Ambrosini
Dirigente di Ricerca
Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale
Consiglio Nazionale delle Ricerche - Roma
laura.ambrosini@cnr.it

BABESCH 96 (2021), 233-239. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289468

Review Article
New Studies on the Palatine in Rome

Domenico Palombi

Abstract

This important book proposes a diversified series of studies on the history, topography, architecture and on the material and symbolic image of the Palatine, integrating sources, methods and research perspectives of different nature, tradition and orientation. The picture that emerges brings relevant news for the knowledge of the "hill of power" of Rome. At the same time, it highlights, sometimes in a striking way, the divergences in the documentation and in the reconstruction of the urban context and the consequent difficulties of the integration of this dossier in the historical reconstruction. The Palatine, from this point of view, constitutes an exceptional and very problematic case study that requires a serious reflection on the potentialities and the limits of the current historical research on ancient Rome.

M. de Souza, O. Devillers (ed.), *Le Palatin, émergence de la colline du pouvoir à Rome, de la mort d'Auguste au règne de Vespasien, 14-79 p.C. Neronia X.* Bordeaux: Ausonius Édition, 2019. pp. 412, num. ill. b/n e a colori; 28.7 cm (Mémoires 55). – ISNN 1283-2995.

Promossi per iniziativa di Jean–Michel Croisille e Mario Attilio Levi nel 1974 e giunti alla nona edizione nel 2014 sotto la direzione di Yves Perrin, i *Colloques Internationaux Neronia* organizzati dalla SIEN – la Société Internationale d'Études Néroniennes, fondata nel 1970 – rappresentano, da oltre quarant'anni, un'attesa occasione di confronto e di studio intorno alla storia del I sec. d.C., con particolare riguardo al cruciale, per diversi aspetti, periodo del regno di Nerone.[1] Negli anni, gli incontri hanno ampliato e articolato il loro campo di indagine – all'inizio sostanzialmente dedicato alla storia e alla letteratura del periodo – verso diversi temi di archeologia, topografia e arte antica.[2] Il punto di svolta di questo processo di articolazione tematica e disciplinare può essere identificato in *Neronia VI* che ha affrontato differenti aspetti della storia e dell'archeologia dell'Urbe, ravvivando il mai sopito interesse intorno alla Roma di Nerone e anticipando altri importanti lavori di sintesi di grande impatto scientifico e culturale.[3]

In qualche modo, *Neronia X*, che raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Roma il 5-8 ottobre 2016, può considerarsi uno sviluppo e un approfondimento di questo approccio alla storia urbana della capitale imperiale, declinato secondo la particolare prospettiva interpretativa recentemente messa a fuoco da uno dei curatori del volume, intorno al ruolo, all'immagine e al significato dei colli "storici" di Roma.[4] Il volume, ricco in contenuti ed elegante nella veste editoriale, si concentra sul Palatino nell'arco cronologico della sua definitiva strutturazione, materiale e simbolica, come sede del potere imperiale: "*Ce livre interroge l'enracinement de l'imperium sur le Palatin*, nel momento in cui *la colline et le palais s'assimilent*" (M. de Souza, p. 9), organizzando i trenta saggi editi in tre distinte sezioni (*Le Palatin en construction*; *Lieu de pouvoir, lieu d'histoire*; *Le Palatin et ses représentations*) che, complessivamente, identificano sollecitanti prospettive di ricerca, ben sintetizzate nelle brevi pagine finali: "*la théatralisation de l'espace du politique, sa sacralisation et la mise en place d'une nouvelle instance issue de ce double processus*" (M. Royo, p. 359).

Fermo restando il ricercato equilibrio fra le tre sezioni tematiche, appare evidente il ruolo riconosciuto all'archeologia nell'ispirazione, nell'impostazione e nello sviluppo delle ricerche presentate. Negli ultimi decenni, infatti, le indagini stratigrafiche condotte in diversi settori del colle e la rilettura dei principali contesti topografici e monumentali già scoperti in passato, hanno enormemente ampliato la conoscenza e rinnovato l'immagine del Palatino nelle diverse epoche, offrendo materiali e spunti utili alla ridefinizione di problematiche archeologiche e storiche che si ritenevano complessivamente risolte e capaci, allo stesso tempo, di identificare tematiche non ancora chiaramente focalizzate. In questa impresa, l'École Française de Rome – partner principale nell'organizzazione di *Neronia X* – ha svolto un ruolo fondamentale, nel solco di una storica presenza della ricerca archeologica francese sul Palatino, da Napoleone III in poi.

Va subito rilevato, tuttavia, che l'enorme massa di dati raccolti, elaborati e presentati alla discussione scientifica nell'ultimo trentennio, non restituisce un quadro documentario, ricostruttivo e interpretativo omogeneo ma, al contrario, evidenzia in maniera eclatante le differenze e le contraddizioni che caratterizzano i risultati raggiunti da studiosi e scuole di diversa formazione disciplinare, di differente approccio metodologico e discordante orientamento interpretativo: gli stessi monumenti e contesti analizzati da indipendenti punti di vista appaiono, molto spesso, diversissimi nella ricostruzione, nell'inquadramento cronologico e, di conseguenza, nella loro complessiva interpretazione storica. Per tale condizione pesano, tanto l'incertezza materiale e documentaria del dato archeologico, quanto l'approccio al dossier delle fonti scritte, determinanti ma variamente considerate in rapporto alla condizione materiale del contesto analizzato.[5]

Lieu de pouvoir, lieu d'histoire

La sezione che raccoglie gli undici saggi della parte centrale del libro si concentra sulle forme e sulle dinamiche della costituzione del complesso delle residenze imperiali del Palatino tra Augusto e Nerone, evidenziando la rapida trasformazione urbanistica, funzionale e ideologica del colle, da principale spazio urbano aristocratico a sede esclusiva delle molteplici manifestazioni del potere imperiale: in tale contesto, Y. Perrin (Réflexions sur le rôle du Palatin dans la gènese du Principat de Tibère à Néron: appropriation foncière, logique résidentielle et èvolutions politiques de 14 à 68, pp. 185-194) documenta il primario ruolo residenziale, politico e rappresentativo svolto dalla *domus Tiberiana*.

In questo rapido e radicale processo di trasformazione, il Palatino manifesta platealmente il rapporto di subordinazione oramai riservato alla classe senatoria, prima di tutto nelle pratiche sociali e politiche elaborate dal nuovo regime, tanto nel cerimoniale imperiale analizzato da A. Bérenger (Les sénateurs et le Palatin, pp. 199-205), quanto nelle prassi relative alle convocazioni del Senato riesaminate da C. Chillet e M.-C. Ferriès (*Cum in Palatio senatus haberetur* (Tac., *Ann*., 2.37). Les convocations du Sénat au Palatin, conditions pratiques et portée symbolique, pp. 207-223) che nel delicato equilibrio tra i poteri del senato e del principe nelle procedure giudiziarie studiate da Y. Rivière (Les arcanes du Palatin et la justice du prince (14-79 p.C.), pp. 225-233).

In questo contesto, risalta il ruolo giocato dalla *domus Augusta* nelle dinamiche sociali, familiari e dinastiche interne al palazzo ove, nell'analisi condotta da M. de Souza (Les plaisirs du palais ou l'empire de la volupté, pp. 275-280), un nuovo e ostentato modello ideologico e culturale identifica la *voluptas* come strumento culturale e ideologico del *princeps*, nel consueto schizofrenico rapporto tra *mores* e *luxuria.* Al contempo, la residenza della *domus Augusta* costituisce, come mostra C. Landrea (Le Palatin, lieu de vie, d'intrigues et de mémoire à l'époque julio-claudienne, pp. 235-241), il centro della vita e degli intrighi della dinastia Giulio-Claudia, ben esemplificati dalle congiure di Giulia Minore e di Seiano e dalla successione tra Caligola e Claudio analizzate da A. Galimberti (Il Palatino e gli intrighi del *Palatium* in età giulio-claudia, pp. 243-249). Nel complesso delle dinamiche interne al nuovo sistema di potere, si evidenzia chiaramente la subalternità riservata al senato, ormai incapace di offrire un'alternativa ideale e politica al principato.

In tutto questo, il valore simbolico dei luoghi e degli scenari connessi alle diverse manifestazioni e pratiche del potere imperiale risalta in momenti particolarmente significativi della storia della dinastia giulio-claudia e della sua incerta successione: N. Lapini (La nascita del Palatino come centro del potere: l'apporto dei documenti epigrafici di età tiberiana, pp. 251-258) analizza, a partire da *Tabula Siarensis*, *Tabula Hebana* e *Senatus Consultum de Cn. Pisone patre*, il ruolo della *bibliotheca ad Apollinis*, come nuovo centro del rapporto tra senato e principe. P. Cosme (Vitellius au Palatin, pp. 267-274) rievoca i luoghi urbani coinvolti nelle convulse vicende dell'avvento al trono di Vespasiano, tra il Campidoglio incendiato e l'Aventino luogo della morte di Vitellio. Anche fuori dal Palatino si manifesta il nuovo scenario del potere, platealmente ispirato ai modelli della regalità ellenistica, come P. Rodriguez (Éviter le Palatin? La réception sur l'Esquilin de deux ambassades alexandrines par Caligula racontée par un ambassadeur juif, pp. 259-266) mostra in relazione alle delegazioni alessandrine ricevute da Caligola negli *horti* dell'Esquilino.

Le Palatin et ses représentations

La terza sezione del volume raccoglie otto saggi dedicati all'immagine del Palatino nelle fonti antiche, con particolare riferimento alle figure di Augusto, Tiberio e Nerone. Se il *Palatium* come fatale *Arx imperii* assume, ben oltre la dimensione descrittiva, il ruolo di scenario significante nella narrazione dei principali storici imperiali, in una prospettiva politico-morale determinante per la definizione della personalità dei diversi *principes*, come emerge nei tre contributi di F. Galtier (Le Palatin dans le récit de Tacite ou comment évoquer le règne de l'empereur Tibère, pp. 335-241), P. Duchêne (Palatin et résidence d'empereurs chez Suétone, entre description et interprétation, pp. 343-349) e O. Devillers (Le Palatin, l'empire et les empereurs chez Cassius Dion (livres 57-80), pp. 351-358), lo stesso colle diviene simbolo di rinnovamento e legittimità dinastica nelle monete di Vespasiano recanti l'immagine del Lupercale analizzate da A.A. Kluczek ("*Arx imperii*" ou comment présenter le Palatin? Recherches sur l'iconographie monétaire flavienne, pp. 327-334).

Figura chiave di questo rapporto di identificazione tra *Palatium* e *princeps* è, ovviamente, Augusto che si propone come rinnovatore di ogni aspetto della forma e dell'organizzazione dell'*Vrbs* in un complesso intreccio di rimandi alle figure dei "fondatori" di Roma: Romolo ovviamente, come sottolineato da S. Stucchi (*Pompa circensis* e *funus imperatorium*: il ruolo del Palatino. Spunti ovidiani, pp. 297-308) ma anche Servio Tullio, vero artefice della prima organizzazione urbana, come rileva M. Royo (Auguste, le Palatin et l'ombre de Servius Tullius, pp. 283-296) rimodulando una discutibile lettura topografico-simbolica di J.R. King.[6]

Il modello augusteo rimase ineludibile per tutti i suoi successori ma rivela le sue ambigue potenzialità già con Nerone, evocato talvolta a sostegno, più spesso utilizzato come strumento di critica etico-politica della figura e dell'ideologia dell'ultimo dei Giulio-Claudi. In questo contesto, L. Takács (Seneca and the *Domus Aurea* as political and cultural symbol, pp. 321-326) coglie il nesso *"regia Solis"* di Augusto – *domus Aurea* di Nerone nuovo Apollo mentre B. Del Giovane (L'epistola 115 di Seneca: il "Sole" sul Palatino tra Ovidio, Properzio e la poesia cortigiana di età neroniana, pp. 309-319) richiama le immagini auree esaltate nella poesia augustea e che in Seneca si trasformano in biasimo per il fasto della *domus Aurea*.

Dalla lettura dei saggi delle sezioni seconda e terza di *Neronia X*, emerge chiaramente quanto l'archeologia offra concreti punti di riferimento per una lettura in chiave storica, politica e ideologica del paesaggio urbano e quanto l'evocazione dello spazio monumentale, nella sua secolare stratificazione simbolica e nella sua ri-semantizzazione in chiave imperiale, risulti determinante nel percorso di interpretazione. Tuttavia, non è sempre evidente il grado di consapevolezza e vigilanza storiografica e metodologica alla base di questo processo che, se in alcuni casi evita accuratamente le delicate problematiche archeologiche dei contesti evocati, altre volte integra e finalizza, secondo le diverse prospettive interpretative, dati non adeguatamente verificati e talvolta contraddittori, ipotesi dubbie o provvisorie, ricostruzioni già superate.[7]

L'archeologia si trasforma, così, in un repertorio di temi ed immagini al quale si attinge secondo le diverse esigenze di ricostruzione, lettura e interpretazione del contesto, secondo un meccanismo che può coinvolgere archeologi, storici, filologi, numismatici ed epigrafisti specialmente in lavori di sintesi nei quali si avverte come ineludibile l'esigenza di completamento del quadro documentario lacunoso o perduto. In questo processo, la ricostruzione grafica dei monumenti può diventare particolarmente insidiosa come esemplifica l'impegnativo lavoro di P. Fleury e S. Madeleine (Le sanctuaire d'Apollon, trait d'union entre le Palatin d'Auguste et celui des Flaviens. Proposition de restitution virtuelle, pp. 167-182) che, per la ricostruzione del complesso di Apollo Palatino, integra dati archeologici, fonti iconografiche e letterarie, trascegliendo e combinando ipotesi ricostruttive di diversa matrice e orientamento.

Le Palatin en construction

La prima e più corposa sezione del volume raccoglie undici saggi che ben testimoniano la condizione di difformità documentaria e di incertezza interpretativa che caratterizza la topografia e l'archeologia del Palatino. Come è noto, la "scomparsa" della Casa di Augusto identificata da Gianfilippo Carettoni alla metà del secolo scorso e interpretata come un omogeneo progetto articolato in due nuclei residenziali posti ai lati del Tempio di Apollo, ha innescato una rilettura del contesto archeologico che, stante la residualità dei resti e le incertezze della loro lettura architettonica, cronologica e funzionale, sta dando risultati straordinariamente contraddittori e difficilmente verificabili.[8]

E' ormai largamente condivisa la convinzione che quella che era a tutti nota come Casa di Augusto sia, in realtà, solo la parte occidentale della casa abitata da Ottaviano (dal 42 a. C. come comunemente si ritiene), in via di ampliamento con la costruzione di un secondo cortile orientale mai terminato (cd. "casa interrotta"), abbandonata e sepolta sotto un interro di circa sette metri per la costruzione del Tempio di Apollo (votato nel 36 e dedicato nel 28 a.C.) e della "vera" Casa di Augusto la quale, tuttavia, venne presto coinvolta e quasi totalmente cancellata nelle radicali trasformazioni del palazzo volute da Nerone e perseguite dai Flavi.[9]

In *Neronia X*, l'interpretazione tradizionale è ribadita da M.A. Tomei (La residenza imperiale sul Palatino da Augusto a Nerone. Indagini recenti e nuove ipotesi, pp. 13-24) nell'ambito di una ricapitolazione di lungo periodo delle fasi edilizie dell'area, estesa alla *domus Tiberiana* e alla *domus Transitoria*.[10] Al contrario, P. Pensabene e E. Gallocchio (La Casa di Augusto dopo Augusto: l'*Aedes Caesarum*?, pp. 57-73) documentano le evidenze archeologiche della defunzionalizzazione della cd. Casa di Augusto e della cd. "casa interrotta" per la creazione, al di sopra di una nuova platea, della "vera" Casa di Augusto e del tempio di Apollo.[11] In questa ricostruzione trova spazio, giusto ad ovest del tempio, anche la *aedes Caesarum / Divorum* di recente "apparsa" nelle ricostruzioni del complesso come autonomo santuario ma che sarebbe più opportuno tornare a considerare nell'ambito del già intricato dossier relativo al culto di Augusto sul Palatino.[12]

In questo stesso settore, l'area della Casa di Livia rivelerebbe, secondo la rilettura degli scavi di G. Carettoni condotta da G. Sauron e V. Torrisi (Une nuovelle interprétation des vestiges de la Casa di Livia: *oecus corinthius* et *basilica* dans la résidence d'Octavien et Livie au Palatin, pp. 39-56, con nota di A. Olivier sulle restituzioni grafiche), una fase originaria attribuibile agli anni 40-30 a.C. che, al di sopra del complesso noto, avrebbe accolto una successione di spettacolari spazi di rappresentanza (un colossale *oecus corinthius* con falsa volta a botte e lato di fondo in forma di *scaenae frons* teatrale, una struttura basilicale a tre navate, un grande atrio). Deve essere sottolineato il carattere sostanzialmente indiziario e la dimensione eminentemente ipotetica di queste ricostruzioni che si fondano su scarsi (e talvolta inesistenti) dati materiali: esse, tuttavia, valorizzano importanti elementi archeologici residuali, sicuri testimoni di assetti architettonico-funzionali irrimediabilmente perduti, elevati al livello superiore dei noti complessi delle cd. Case di Livia e di Augusto ma dei quali, purtroppo, non si potrà mai avere una adeguata conoscenza.

Nel campo della speculazione topografica, muove anche il contributo di C. Krause (*Domus Tiberiana*. Le quartier tardo-républicain, la maison d'Auguste, le Palais julio-claudien et la *Roma Quadrata*, pp. 75-89) che rintraccia nei miti dei *promordia* la matrice urbanistica, ideale e formale, di un ampio settore del Palatino: sin dal IV sec. a.C., il quartiere in seguito occupato dalla *domus Tiberiana*, sarebbe stato pianificato su un asse augurale teso tra la Porta Mugonia/Tempio di Giove Statore e il *tugurium Faustuli*/fossa di fondazione/*Roma quadrata*, per subire, nei secoli successivi, diversi adattamenti e riproposizioni in relazione alla fondazione di altri santuari (*Iuppiter invictus*=Tempio della Vittoria), alla reinterpretazione augustea dell'area (*domus* del principe, Tempio di Apollo) e alla sua estensione tiberiana. Ma le suggestive ricostruzioni proposte si fondano, largamente, su assunti topografici e identificazioni monumentali molto problematici quando non del tutto superati.[13]

Più concreta e verificabile risulta l'analisi condotta su materiali e contesti nei contributi che, a partire dalle preesistenze augustee, esaminano le trasformazioni del colle in età neroniana e flavia. L. Abbondanza (Frammenti di una *cista mystica* in marmo dal Criptoportico della *Domus Tiberiana*, pp. 91-107) torna sui frammenti di una *cista mystica* e di una statua di Papposileno, rinvenuti nell'area della *domus Tiberiana*, databili ad età augusteo – giulio-claudia e ipoteticamente attribuiti ad un santuario palatino di Dioniso del cui culto, chiaramente connesso alla vittoria su Antonio, si trovano allusioni nel programma figurativo della Casa di Augusto, nella monetazione e nella poesia augustea (non flavia).[14] A. Raimondi Cominesi (Architectural and decorative inventions in the nymphaeum of Nero's first Palatine residence (*Domus Transitoria*), pp. 153-165) riesamina architettura e decorazione dei cd. Bagni di Livia, lo spettacolare ninfeo, comunemente attribuito alla *domus Transitoria*, nel quale si rintraccia una consapevole ispirazione alla cultura artistica augustea. F. Villedieu (Formation de la résidence impériale dans l'angle nord-est du Palatin, pp. 25-37) analizza la struttura circolare "a torre", con rampa elicoidale interna, rinvenuta presso l'angolo nord-est di Vigna Barberini identificata con la *coenatio rotunda* della *domus Aurea* e ricostruita tanto nel complesso meccanismo di rotazione del pavimento che nella struttura colonnata di coronamento; lo straordinario edificio sarebbe scomparso già con Vespasiano nelle sostruzioni del nuovo palazzo flavio.

Tra Nerone e Vespasiano, infatti, si verifica la radicale trasformazione urbanistica di questa parte del centro di Roma distrutta dall'incendio del 64 d.C. e ripianificata su una maglia stradale regolare che P. Geoffret (Le réseau viaire du Palatin: une marque de pouvoir impérial?, pp. 195-198) considera volutamente ispirata all'urbanistica delle città dell'Oriente ellenistico e idonea a rappresentare la *nova Vrbs* neroniana.

La forma e l'immagine di questo nuovo piano urbano si caratterizzano per la realizzazione di grandi blocchi edilizi, disposti lungo la viabilità principale con i monumentali porticati evocati da Tacito (*Ann*. 15.43.1): *additisque porticibus quae frontem insularum protegerent (egli aggiunse delle portici che proteggevano le facciated elle insulae*. E. Brienza (L'organisation des espaces urbains entre la vallée du Colisée et le Forum aux périodes néronienne et flavienne, pp. 123-137) li ricostruisce lungo il tratto stradale in salita dalla Valle del Colosseo alla sella Palatino-Velia (odierna Via

Sacra): i dati raccolti negli scavi diretti da C. Panella consentono di identificare una prima fase neroniana del portico, completato in età flavia (con l'aggiunta, sul margine orientale del complesso, di un piccolo tempio identificato con il *sacrarium divi Augusti*) e ulteriormente modificato in età adrianea.[15]

Analoga vicenda edilizia rivela l'isolato a sud della *Sacra via* scavato da A. Carandini e P. Carafa e nel quale M. Ippoliti (La pendice settentrionale del Palatino tra l'età augustea e l'età vespasianea attraverso il nuovo piano urbanistico neroniano, pp. 109-122) riconosce l'impianto pianificato sotto Nerone (che avrebbe realizzato il solo porticato perimetrale), Vespasiano (con la costruzione delle fondazioni degli edifici interni) e Domiziano (che completa l'edificio concordemente identificato con gli *horrea Vespasiani*).[16]

Tuttavia, l'analisi architettonica dello stesso complesso condotta da M. Mimmo (*Horrea Vespasiani*. Progettualità, strutture e funzione, dalla conversione delle costruzioni neroniane agli interventi severiani, pp. 139-151) rivela che sulle fondazioni dell'edificio neroniano – di difficile definizione formale e funzionale – si trova un complesso a doppio cortile, destinato a stoccaggio e/o vendita di merci di pregio, con murature dei primi decenni del II sec. d.C. come documentano bolli e tecnica edilizia e restauri di età severiana (dopo l'incendio di Commodo?) che nulla conserva della fase flavia presunta in base alle fonti letterarie, se è giusta la sua identificazione con gli *horrea Vespasiani* terminati da Domiziano. Anche in questo caso, appare evidente la necessità di un raccordo tra i diversi dossier per la più precisa ricostruzione di una vicenda architettonica e urbanistica che risulta determinante per la ricostruzione dell'origine e degli sviluppi del quartiere imperiale pianificato alle pendici settentrionali del Palatino.

D'altra parte, dato il contesto topografico, sullo sfondo permangono problematiche archeologiche e topografiche molto discusse negli ultimi decenni e che faticano a trovare unanime soluzione.

In questo senso, l'archeologia dovrebbe avvertire la responsabilità delle ricostruzioni proposte (spesso molto dettagliate e, tuttavia, fondate su scarsi elementi materiali e su fonti letterarie di controversa interpretazione) che studiosi di altre discipline storiche e filologiche (legittimamente estranei al dibattito archeologico in corso) sono indotti a integrare in complesse letture simboliche e ideologiche. Si tratta, ovviamente, di una condizione strutturale nella ricerca sul mondo antico ma che, dal punto di vista del metodo, imporrebbe un confronto finalizzato a minimizzare le paradossali divergenze che ora si verificano nella documentazione e nella correlazione dei dati (a partire da quelli materiali).

Neronia X sollecita chiaramente in questa direzione. Prima tra tutte, la questione della *Sacra via*: in gran parte del volume, infatti, aleggia, con conseguenze di grande ambiguità interpretativa, la ricostruzione del quartiere sacraviense difesa, da quaranta anni, da Filippo Coarelli ma che dovrebbe, al contrario, considerarsi superata, come ammette lo stesso Studioso,[17] dopo l'edizione dei *fasti Privernates* che attestano la posizione *in Palatio* del tempio di Giove Statore con tutte le conseguenze riguardo l'assetto tardo repubblicano[18] e dopo la valorizzazione di un passo di Galeno che definisce chiaramente i limiti della Via Sacra, tra il tempio di Venere e Roma e il Foro.[19] Appaiono pesanti, nel volume in esame, le ripercussioni di questo tema sul lavoro di C. Krause già citato ma anche in M. Royo (per la *aedes Larum in summa Sacra via* e il sepolcro di Servio Tullio) e in S. Stucchi (per il tempio di Giove Statore). Proprio la recente ricerca intorno al santuario di Iuppiter Stator è divenuta emblematica per la varietà e la contraddittorietà delle soluzioni proposte.[20]

Nel complesso e in definitiva, il volume restituisce una articolata visione delle problematiche (e delle molteplici soluzioni in campo) relative allo sviluppo del Palatino in età giulio-claudia. Più che mai, da questa lettura, emerge quanto la nuova vocazione imperiale del colle abbia determinato una inevitabile trasformazione urbanistica, monumentale e funzionale che, in momenti e con interventi successivi, ha costruito un nuovo e coerente paesaggio urbano diversissimo dal precedente assetto tardo repubblicano; una radicale trasformazione che, occorre immaginare, fu perfettamente percepita (e subita) dai contemporanei.

Una progressiva "teatralizzazione" dello spazio pubblico – funzionale, politico, sacro e rappresentativo – non solo delle sedi proprie ma anche delle aree contermini al nuovo centro del potere, iniziata con Augusto e, sostanzialmente, compiuta nella rivoluzionaria visione urbana "ellenizzante" di Nerone.

Si tratta di tematiche delicatissime, alla cui valutazione *Neronia X* offre un notevole contributo e alle quali introduce anche grazie al ricco apparato bibliografico e a una serie di preziosi indici (fonti letterarie, epigrafiche, papirologiche, numismatiche; nomi e luoghi) per i quali siamo ancora più grati agli autori e ai curatori del volume.

NOTE

[1] J.-M. Croisille, Avant-Propos e M.A. Levi, La S.I.E.N.: sa raison d'être, ses buts, in J.M. Croisille/P.M. Fau-

chère (ed.), *Neronia 1977*. Actes du IIe colloque de la SIEN (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977), Clermont-Ferrand 1982, 7, 9.

[2] Gli indici dei volumi sono consultabili in: http://www.sien-neron.fr/convegni-e-atti/?lang=it.

[3] J.-M. Croisille/Y. Perrin (ed.), *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle.* Actes du VIe colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999), Coll. Latomus, vol. 268, Bruxelles 2002. Di seguito, vanno per lo meno citati i cataloghi delle esposizioni di Roma (M.A. Tomei/R. Rea (ed.), *Nerone*, Milano 2011) e di Trier (M. Reuter/J. Malitz/K. Ackenheil *et al*. (ed.), *Nero. Kaiser, Künstler und Tyrann*, Darmstadt 2016).

[4] M. De Souza (ed.), *Les Collines dans la représentation et l'organisation du pouvoir à Rome*, Bordeaux 2017.

[5] Vedi, a questo proposito, il bilancio proposto in F. Coarelli, *Palatium. Il Palatino dalle origini all'impero*, Roma 2012, 347-395.

[6] J.R. King, *Ad Capita bubula*. The birth of Augustus and Rome's imperial centre, *CQ* 60.2, 2010, 450-469.

[7] Vedi, a titolo di esempio, la persistenza, nelle ricostruzioni di Y. Perrin, del gruppo 42 della *Forma Urbis*, alle pendici occidentali del Palatino già superata in G. Carettoni et al., *La pianta marmorea di Roma antica. Forma Urbis Romae*, Roma 1960, 109-111. Cfr. E. Rodríguez-Almeida, *Forma Urbis marmorea. Aggiornamento generale 1980*, Roma 1981, 65-69; A. Insalaco, Rilettura di un gruppo di frammenti della Forma Urbis, in A. Englen (ed.), *Caelius* I. *Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, Roma 2003, 107-112. D'altra parte, la fiducia di A.A. Kluczek nella identificazione della *Domus Flavia* sui noti sesterzi del 95-96 d.C. deve essere certamente ridimensionata: G. Restaino, Tra Domus Flavia, Clivo Palatino e arco "di Domiziano": nuove riflessioni sulla fronte del Palazzo Imperiale, *ArchCl* 72, 2021, c.d.s. Per il quadro materiale della celebre cena dei Dodici Dei ricordata da Suet. *Aug*. 70.1-3 e evocata da B. Del Giovane si veda D. Palombi, *Tra Palatino ed Esquilino. Velia, Carinae, Fagutal. Storia urbana di tre quartieri di Roma antica*, Roma 1997, 146-149. Anche il contesto architettonico del cd. Cortile delle Biblioteche della Casa di Augusto citato da C. Chillet e M.-C. Ferriès avrebbe dovuto considerare gli aggiornati studi P. Pensabene e E. Gallocchio citati nello stesso volume. La topografia del Campo Marzio richiamata da S. Stucchi, si sarebbe giovata della lettura almeno di F. Coarelli, *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma 1997, 17-60.

[8] Tutto origina da I. Iacopi/G. Tedone, Bibliotheca e Porticus ad Apollinis, *RM* 112, 2005-2006, 351-378.

[9] Quasi sempre inconciliabili le proposte avanzate, negli ultimi anni, da M.A. Tomei, C. Krause, F. Coarelli, P. Gros, R. Mar, D. Bruno e A. Carandini, P. Pensabene e E. Gallocchio: la bibliografia, ormai molto ampia, si rintraccia in *Neronia X* ed è stata recentemente ridiscussa in J. Lipps, *Die Stuckdecke des oecus tetrastylus aus dem sog. Augustushaus auf dem Palatin im Kontext antiker Deckenverziehrungen*, Rahden Westf. 2018. In un originale e molto problematico libro, T.P. Wiseman (*The House of Augustus. A Historical Detective Story*, Princeton/Oxford 2019) localizza la casa di Augusto nell'area della *domus Augustiana* (= casa "di Augusto", non "dell'Augusto") svincolandola totalmente dal complesso identificato da G. Carettoni.

[10] Alla Studiosa si deve l'edizione degli scavi condotti da G. Carettoni: M.A. Tomei, *Augusto sul Palatino. Gli scavi di Gianfilippo Carettoni. Appunti inediti (1955-1984)*, Milano 2014) e delle più recenti ricerche sulla *domus Tiberiana* (M.A. Tomei/M.G. Filetici (ed.), *Domus Tiberiana. Scavi e restauri 1990-2011*, Roma 2011. Sulla fase neroniana vedi ora B. Nazzaro/V. Santoro, Indagini e nuove scoperte sui Palazzi Imperiali del Palatino, *RM* 125, 2019, 189-217.

[11] L'articolo incrocia complesse problematiche relative: alla sopravvivenza di alcune parti della residenza più antica (nel settore verso le *scalae Caci*); alla identificazione del santuario di Vesta sul Palatino (ipoteticamente collocato in relazione alla fondazione quadrangolare tra il Triclinio della *domus Flavia* e la Biblioteca settentrionale); alla ricostruzione del Portico delle Danaidi (da riconoscere in quello raffigurato sulla Base di Sorrento) disposto intorno al Tempio di Apollo (orientato a sud) e accessibile da nord (dal cd. Arco di Ottavio o problematico *tetrapilum augusti*). La pur sintetica bibliografia citata nell'articolo testimonia la complessità delle problematiche affrontate.

[12] L'ipotesi è stata proposta, da ultimo, in C. Krause, Die *Domus Tiberiana* – Vom Wohnquartier zum Kaiserpalast, in A. Hoffmann/U. Wulf (ed.), *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, 33-58, ed è accolta, pure con varianti e adattamenti, sia da F. Coarelli, *Palatium. Il Palatino dalle origini all'impero*, Roma 2012, 421-450 che da A. Carandini/D. Bruno, *La Casa di Augusto. Dai "Lupercalia" al Natale di Roma*, Roma/Bari 2008, 70-80, con una variante di localizzazione a est del tempio di Apollo. Ancora valido, tuttavia, il quadro di sintesi sui santuari palatini di Augusto proposto da M. Torelli, ss.vv. *Augustus, divus, sacrarius; aedes e Augustus, divus, templum (novum); aedes*, in *LTUR* I, Roma 1993, 143-146 e D. Palombi, Roma: culto imperiale e paesaggio urbano, in F. Fontana (ed.), *Sacrum facere. Atti del I seminario di archeologia del sacro*, Trieste 2013, 119-164, part. 132 con bibliografia.

[13] La posizione di Porta Mugonia e Giove Statore, desunta dalla reinterpretazione del quartiere della Via Sacra di F. Coarelli, non è più sostenibile: F. Zevi, Giove Statore *in Palatio*, in R. Coates-Stephens/L. Cozza (ed.), *Scritti in onore di Lucos Cozza*, Roma 2014, 49-61. Il tempio di *Iuppiter Invictus* non può prendere il posto di quello di *Victoria*: F. Castagnoli, Note sulla topografia del Palatino e del Foro Romano, *ACl* 16, 1964, 174-199 e, da ultimo, P. Pensabene, *Scavi del Palatino* 2. *Culti, architettura e decorazioni*, Roma 2017, part. 24-29 con bibliografia. La ricostruzione del quartiere repubblicano è inconsistente dal punto di vista archeologico e confligge con quanto noto dalle fonti storiche: A. Carandini, *Domus* e *insulae* sulla pendice settentrionale del Palatino, *BulCom* 91, 1986, 263-278; D. Palombi, Cic. *ad Quint. fr*. 2.3.7 e le proprietà immobiliari tardorepubblicane sulla pendice settentrionale del Palatino, *RIASA* s. III, 17, 1994 (1995), 49-64.

[14] Mart. 1.70.9-10, pure chiamato in causa, va riferito ad altro contesto: D. Palombi, Antoninus Pius and Rome: *sobrius*, *parcus*, *parum largiens*, in C. Michels/P.F. Mittag (ed.), *Jenseits des Narrativs. Antoninus Pius in den nicht-literarischen Quellen*, Stuttgart 2017, 65-87.

[15] Per l'edizione completa del contesto vedi E. Brienza, *Valle del Colosseo e pendici nord orientali del Palatino. La via tra Valle e Foro: dal dato stratigrafico alla narrazione virtuale (64 d.C. - 138 d.C.)*, Roma 2016.

[16] A. Carandini et al., *Santuario di Vesta, pendice del Palatino e Via Sacra*, Roma 2017.

[17] Cfr. F. Coarelli, s.v. *Sacra via*, in *LTUR* IV, Roma 1999, 223-228 e le più recenti riflessioni in F. Coarelli, *Palatium. Il Palatino dalle origini all'Impero*, Roma 2012, 29-35; F. Coarelli, *Il Foro Romano. Da Augusto al tardo impero*, Roma 2020, 7-25.

[18] F. Zevi, Giove Statore *in Palatio*, in R. Coates-Stephens/L. Cozza (ed.), *Scritti in onore di Lucos Cozza*, Roma 2014, 49-61, part. p. 58; cfr. inoltre F. Zevi/F. Cassola, I Fasti di Privernum, *ZPE* 197, 2016, 287-309

[19] A. La Regina, *Roma: l'archeologia del Novecento e le nuove prospettive degli studi*, Roma 1999, part. p. 31-32; D. Palombi, Compitum Acilium: la scoperta, il monumento e la tradizione medica del quartiere, *RendPontAcc* 70, 1997-1998, 115-135; D. Palombi, Medici e medicina a Roma tra Carine, Velia e Sacra Via, in H. Brandeburg/St. Heid/Chr. Markschies (ed.), *Salute e guarigione nella tarda antichità*, Città del Vaticano 2007, 53-78).

[20] A. Ziolkowski, Reading Coarelli's Palatium, or the Sacra via yet again, *JRA* 28.2, 2015, 569-581, part. 580-581; A. Carandini et al., *Santuario di Vesta, pendice del Palatino e Via Sacra*, Roma 2017, I, 591-675; T.P. Wiseman, Iuppiter Stator in Palatio. A new solution to an old puzzle, *RM* 123, 2017, 13-45; D. Cirone/A. De Cristofaro, Ancora sulla *Nova Via*. Vecchie ipotesi, nuove proposte, *ACl* 69, 2018, 113-166, part. 140-145; A. Ziolkowski, The solution to the puzzle of Iuppiter Stator?, *RM* 126, 2020, 311-331.

Domenico Palombi
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza, Università di Roma
00185 Roma
domenico.palombi@uniroma1.it

BABESCH 96 (2021), 241-263. doi: 10.2143/BAB.96.0.3289469

Reviews

Paweł Gołyźniak, *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*. Oxford: Archaeopress, 2020. 606 pp., 1015 figs; 29,5 cm – ISBN 978-1-78969-539-7.

This volume, outcome of a PhD dissertation, first and foremost, offers a thorough overview and comprehensive catalogue of engraved Roman gems that can be linked with political associations and (visual) propaganda from the Roman Republic to the Augustan era. It is through this latter aspect, especially, that the book grows beyond the catalogue format by offering thoughtful interpretations regarding the historical context of the gems under discussion. This focus, however, is not clearly evident from the structure of the volume. It still reads predominantly as the original dissertation, rather than as an interpretative historical study based on an archaeological data set. The strict division between the text and plates emphasizes this lack of a more integral structure, and maintains the catalogue structure. This does not seem to do justice entirely to the author's interpretative engagement with the various impacts of the materials within a wider political framework. Especially the sections of the text on the impact and nuances of Roman political propaganda, as evident from the selected gems, would have benefited from a more narrative and integrated approach to the materials, their historical context, and the political impact associated with these examples. While the book's main conclusions combine all these aspects, there nonetheless remains a certain level of disassociation due to these structural divisions. Overall, the volume's main strength is found in the passages where the author directly deals with specific gems in his review and treatment of complex Roman political processes, ranging from the Republic to Augustus and, in particular, those associated with the transitional period in between.

However, in reference to the impact of visual propaganda (and visual culture overall) in the Roman world of the late Republic and Augustan era, significant academic angles are missing. There is a brief reference only to Hölscher's influential theory on the function and language of images in the Roman world (Eng. translation *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge 2006). There is no mention at all, in the main text or bibliography, of Wallace-Hadrill's important study of Roman propaganda and visual culture during the late Republic and Augustan period, while this would have been a crucial addition (*Rome's Cultural Revolution,* Cambridge 2008). If the book had engaged with this academic discourse, it could have made a significant contribution to these ongoing studies. At present, the volume offers a much more isolated and traditional historical overview of Roman propaganda, supported by a data set of gems. In many ways, this feels like a missed opportunity, especially because the content offered is of such thorough quality that it certainly deserves to be confronted with the wider discourse.

At the same time, a strictly archaeological treatment of the gems, as material objects, is likewise missing. All tables and graphs offered relate to historical patterns or interpretations of Roman politicians and historical events. There is no solid or testable treatment of the gem's manufacture, materials, craftsmanship, or even discourse on specific stylistic executions. The impact of these gems as *objects* is not part of the interpretation. They are approached throughout the volume as historical sources on Roman politics. And while they are indeed valuable sources in that way, just as interesting would be a further treatise on their material impact and influence as actual, tangible objects in this Roman context. I would here recommend the approach of Martin Pitts' recent publication, which considers 'objectscapes' as part of Roman cultural (r)evolution: *The Roman Object Revolution: Objectscapes and Intra-Cultural Connectivity in Northwest Europe*, Amsterdam 2018.

This book focuses on Roman politics and hence the selected gems in its catalogue all relate to depictions of Roman scenes and political personas. However, especially from the Augustan era onwards, visual references to, for example, Egyptian or 'Egyptianising' iconography in Roman visual styles were used specifically as part of Augustan propaganda programs. The exclusion of such gems, which feature emulations or even a hybridity of cultural styles, unfortunately limits the scope of the volume's treatment of Roman propaganda strategies. On especially the role Egyptian visuals in gems, glass and other Roman materials, I would recommend: M. Swetnam-Burland, *Egypt in Italy: Visions of Egypt in Roman Imperial Culture,* Cambridge 2015 and specifically on the role of visual propaganda in the Augustan era my 2019 study *Egypt and the Augustan Cultural Revolution: an interpretative archaeological overview* (BABESCH Supplement 38, Leuven). In the current volume, however, any such studies are missing. Another notable absence in the bibliography, pertaining to studies of Roman gems overall, is the comprehensive work on this subject by Richard Veymiers (Ἵλεωστῷ φοϱοῦντι. *Sérapis sur les gemmes et les bijoux antiques*, Brussels 2009). The present volume seems focused only on Anglo-Saxon studies of Roman gems, and its exclusion of important continental studies on the subject, such as Veymiers' work, is unfortunate. Such a wider engagement with the more diverse academic discourse on Roman gems and the impact of Roman visual propaganda, would have expanded this book beyond its undoubtedly solid, but nonetheless somewhat restricted foundation.

In sum, the present volume offers quite a traditional historical review of Roman politics. Nothing strikingly new is offered on the complexity of Republican or Augustan propaganda. However, the author's in-depth historical interpretation of the gems themselves, is nonetheless a valuable contribution to the field. While not an innovative book per se, it offers notably thorough research facilities for those studying Roman gems, either as a well-grounded historical reference or as catalogue and overview.

Marike van Aerde

HELEN PATTERSON, ROBERT WITCHER, HELGA DI GIUSEPPE, *The Changing Landscapes of Rome's Northern Hinterland*. With contributions by Martin Millett, Simon Keay, and Christopher Smith, and a preface by Andrew Wallace-Hadrill. Oxford: Archaeopress, year. 369 pp., 29.5 cm (Roman Archaeology 70). – ISBN 978-1789696158.

Mediterranean archaeologists and ancient historians alike have eagerly awaited the synthesis of the British School at Rome's Tiber Valley Project, a landscape archaeological project studying the settlement dynamics of Rome's northern hinterland over an area of 3500 square kilometers across 2000 years between the Final Bronze Age/Early Iron Age transition and the end of the early Medieval period (ca. 1000 BC to 1000 AD). Funded by the Leverhulme Trust between 1997 and 2004, this multifaceted and ambitious project, led by Helen Patterson, consisted of three levels: (1) creation of a comprehensive database of the sites and artefacts recorded in the South Etruria Survey initiated in the 1950s by the founding father of systematic artefact survey in Italy and Director of the British School John Ward-Perkins (1946-1974); (2) restudy of the artefacts still present in the storerooms and related specialist studies (brick stamps, epigraphy, cisterns and aqueducts); (3) setting up and executing new supporting projects, such as Keay and Millet's Roman Towns in the Middle Tiber Valley Project and Stoddart and Rajala's project at Nepi.

We may well ask why it has taken over twenty years to publish this synthesis, also considering that the volume is limited to levels 1 and 2., i.e. the database and restudy of the South Etruria Survey materials? In the preface, former Director of the British School Andrew Wallace-Hadrill (1995-2009) explains why; "to cover an extensive territory over a wide historical period, from the prehistoric to the medieval, required the inputting of tens of thousands of items of information into a database and the patient extrapolation of pattern from a haze of data points" (p. XIV). While true, the above quote hides a multitude of reasons why setting up the TVP database proved laborious. Among the reasons are the sheer quantity and variable quality of site and artefact data generated by the South Etruria Survey, the new dating insights from modern excavations that required a veritable army of specialists to carry out the extensive re-study of all finds, the diverse field methodologies employed in the field over time by the directors of the survey's many subprojects and last but not least the task of solving the problem of uniform site classification (table 2.6).

TVP's core member and database and GIS specialist Rob Witcher describes the above-mentioned aspects in depth in the second chapter, that deals with the complex history of landscape studies in the middle Tiber valley. Discussing how the South Etruria Survey's project methodologies evolved through time, the author takes us back to the world of analogue field and artefact recording. Table 2.1 and figure 2.3 show that the South Etruria Survey in reality was an amalgam of twelve smaller projects the results of which were first synthesized in Timothy Potter's *The Changing Landscape of South Etruria* (London 1979). To this already vast amount of data, the TVP team added the data from no less than 22 additional surveys predominantly carried out in the framework of Italian archaeological inventories such as the *Carta Archeologica d'Italia*, *Forma Italiae* and *Latium Vetus* projects (see Table 2.2 and figure 2.7.). This considerably expanded the quantitative basis for the TVP team to conduct its analyses. Updated pottery studies allowed the researchers to break down the 2000 years of settlement development in Rome's northern hinterland in time slices of on average two to three centuries with a longer period for the protohistorical period (later Bronze Age to orientalising). To contextualize their data, the TVP team had access to new data on urban development, infrastructure and production generated by ancillary projects defined in the Tiber Valley Project, and more in general the results of a range of excavations and landscape studies carried out over the last decades by universities and by the Soprintendenza.

What follows below is a brief resumé of the three period chapters, the protohistoric to late Republican landscapes of the middle Tiber valley by core researcher Helga di Giuseppe (chapter 3), the early and mid-imperial landscapes of the middle Tiber valley (c. 50 BC-AD 250) by Witcher (chapter 4) and the late antique and early medieval landscapes by project leader Helen Patterson (chapters 5-7).

Interesting is how Potter's seminal *The Changing Landscape of South Etruria* remains throughout the book an important touchstone for the authors. The basis for the revision of Potter's findings is synthesized in the histograms accompanying section 2.6. Here Witcher presents the overall settlement trends across the study area with settlement peaks in the Archaic, mid-Republican and Late Republican 2 to Late antique 1 periods with an all-time settlement high in the Early Imperial period. The period chapters show how such site numbers should, however, not be taken at face value but hide methodological problems and spatial differentiation that call for careful evaluation by way of a contextual interpretation. This is exactly the task that the three authors set themselves in the chronological chapters.

Helga di Giuseppe's account, partially based on her earlier book *Lungo Il Tevere* (Roma: Scienze e Lettere 2018), deals with two core processes in the study area. The first is the formation of proto-urban sites on both sides of the Tiber around 1000 BC and the subsequent formation in the Iron Age and orientalising period of the Archaic and Classical landscape of town and countryside. The re-study of the protohistorical pottery of the South Etruria Survey by Italian specialists, among whom the famous protohistorians di Gennaro, Pacciarelli and Guidi, added 325 site records to the database.

The analysis by Di Giuseppe highlights regional differentiation; urbanization takes place earlier in Etruscan South Etruria than in the Sabina, the Faliscan area and in Latium vetus. The second phase is that of the formation of the Roman landscape that culminated in the Imperial landscape discussed by Witcher in the next chapter. While Potter saw this as a linear development, Di Giuseppe postulates that, after a steady rise in the number of sites and burial grounds during the orientalising and Archaic period, Roman settlement development was punctuated by crises; the 5th and 4th c. BC suffered from a severe crisis, after which there was growth during the mid-Republican period. However, according to Di Giuseppe, a new and again deep crisis affected the Republican towns and their countryside during the Late Republican 1 period (250-150 BC). The latter crisis is, however, debated on methodological grounds, even internally within the TVP group. This is on account of the weak statistical basis of diagnostic black gloss pottery in the TVP database (Witcher) versus contextual evidence (adduced by Di Giuseppe) supporting the idea of a late Republican crisis. From this chapter it becomes nonetheless clear that Potter's linear account of a gradual development of settlement during the Republican period is no longer tenable and needs to be differentiated in space and time, just as the limited role Potter saw for Rome in this process also needs to be revised. Following the sack of Veii by expanding Rome in the early 4th c. BC the latter's influence is now seen as having given rise to social, economic and demographic changes, hinted at in the sources, but now also reflected in the archaeological record.

This change in the interpretation of the role of Rome, now seen as an active one, is best brought out in Witcher's detailed account of the early and mid-imperial landscapes of the middle Tiber valley. While he describes the mid-first century as "still a time of unprecedented political instability and military conflict", the *pax romana* established under Augustus "would last largely uninterrupted for over 200 years" (p.119), a period in which Rome depended heavily on its hinterland. The distribution maps, histograms and tables show a busy landscape filled with Roman towns, villages, *villae*, farmsteads, sanctuaries, road stations and a finely branched road network that Witcher discusses along the lines of urban centres and the productive landscape. In contrast with Potter's idea of a 'thinly urbanized landscape', Witcher portrays Rome's northern hinterland as "one of the most densely urbanized landscapes in the western empire" (p. 150). Rome, with an estimated 1 million inhabitants in this period, would have stimulated the rural economy in its hinterland to such a degree that it left limited room for proper urban development in the hinterland itself. While this may have appeared to Potter as a 'thinly urbanized landscape' it was in reality the rural backbone of Rome. In this well-documented chapter, Witcher's analysis of the rural settlement patterns is focussed on agricultural production, social organization, demography and economy from an intra- and supraregional comparative perspective. While uneven survey coverage of the landscapes studied in the TVP may explain some of the variability seen in the data as to the distribution and dating of site types over the landscape, the author is able to detect micro-regional patterning; the database reflects, in the words of the author, a "continuing tension of continuity and change" (p.202). For the Imperial period the TVP database is clearly at its strongest as site datings can be obtained from building techniques and brick stamps, and well-datable materials abound. Amphorae, terra sigillata italica, African red slip and African cooking ware are relatively numerous allowing detailed pottery trends to be constructed for the whole period between 100 BC and 240 AD. The diagram in figure 4.3, based on the materials collected in the South Etruria Survey, shows that pottery consumption increases sharply at the start of the Imperial period to drop significantly at the start of the 2nd c. BC when indeed an overall gradual but steady decline in site numbers sets in. However, the increased visibility of material culture in this period, as the author warns, may magnify differences in terms of settlement development with what went before and especially with what went on after the Imperial high. Nonetheless, the early third century AD shows clear signs of change that should be read in the context of the transformation of the classical world discussed in detail for Rome's northern hinterland by Patterson in chapters 5 till 7. This change is epitomized in the graph in fig. 5.6 that, compared with graph 4.3 of which it is a continuation, shows a sharp drop in pottery consumption around the mid-3rd century AD.

Patterson offers a new narrative in covering the less studied late antique and early medieval landscape of Rome's northern hinterland divided over three chapters on subsequently the mid-3rd to 6th, the late 6th to 7th, and the 8th to 9th centuries AD. In her general introduction she discusses the problems surrounding the archaeological identification of late antique and early medieval occupation in the landscape by field survey: mainly the low visibility of material culture used in the period (wooden or mud-brick structures, drop in pottery consumption) and a different location choice (hilltops now overgrown or hidden below later medieval settlement locations, the so-called *castelli*). The strong decline in rural sites led the South Etruria Survey archaeologists to believe that by 400 AD life in the countryside had already diminished severely to virtually stop around 600 AD to only revive in the period of the foundation of the *domuscultae* (large papal farming estates) in the late 8th century. This scenario contrasts with that of historians who rather postulate continuity. This view is supported by Patterson on the strength of current archaeological and historical evidence concerning religious and funerary data and documentary evidence. The lack of data from rural sites in the TVP database – and several problems concerning the integrity of the data collection for this period (p.212) – implies that Patterson has to rely more on data provided by excavations and historical documents compared to Di Giuseppe's and Witcher's accounts.

One reason to doubt the reality of a deserted countryside, as Patterson stresses, is the economic demand that Rome would still have generated. Despite the fall in the number of inhabitants of Rome from up to 1 million in mid-Imperial times to 20-30.000 in the period thereafter, the need for food from the hinterland would still have been substantial. Another reason is the continuing presence of power structures in the landscape in the form of the properties of the church and of a number of very powerful families that we know by name. Following the severe political and economic crisis of the 3rd century AD, the settlement pattern was transformed and large rural estates started to outnumber modest *villae* and farmsteads, although it seems that landowners preferred to live in the city. In fact Imperial *villae* often acquired different functions. In the conclusion to chapter 5, Patterson remarks that "with the drop in the number of sites, the demographic level of the countryside was simply returning to a more ' normal' level", on average only slightly under that of Republican times (p. 251).

The period of the late 6th to 7th centuries AD, discussed in chapter 6 'The end of the Roman unity', saw a drop in site numbers of 63% between the Late antique 2 and Early medieval 1 period (figure 6.2). Clearly the Gothic wars and the arrival of the Lombards had profound effects on the functioning of town and country, including Rome that was ravaged by famines. The effects of the political events, however, varied from place to place as the evidence from surveys and excavations indicate. A crucial place in the debate of the urban and rural transformation of the period is taken in by the phenomenon of 'incastellamento', the flight into the hills. This development was first thought by Ward-Perkins to have started around the 10th century AD based on his work near Rome in the Ager Veientanus. Later, David Whitehouse and Tim Potter believed the process to have started earlier based on an early dating of the pottery class of 'ceramica a vetrina pesante'. While the full discussion cannot be reproduced here, it is especially the survey and excavations in the Sabina around Farfa in a project led by John Moreland that proved the reality of an early move to hilltop sites, although, as Patterson states, there is certainly not one overriding model. At the current state of knowledge the process should not be placed earlier than the late 8th to early 9th century.

The latter period, discussed in chapter 7, sees a further decline in rural settlement (the lowest number of settlements for 1500 years) but includes, compared to previous periods, a high number of newly founded settlements, indicating a transformation in the organisation of the countryside. This transformation can however not be described in general terms when looking in detail at the evidence given that the picture varies greatly within the study area. In the debate, the institution of the *domuscultae* plays an important role as they re-established the relationship between Rome and its hinterland. The *domuscultae* were, however, short-lived enterprises: after 850 they are no longer mentioned in the documentary evidence. Patterson's discussion of the evidence for open and defended settlements in the 8th and 9th centuries does not yet allow her to provide us with a coherent picture of the settlement changes that led to the medieval landscape of *castelli,* so familiar to us in its guise of the later medieval towns crowning the hilltops of Central Italy.

In summary, the synthesis of levels 1 and 2 of the Tiber Valley Project is an important work that is detailed in its analysis but broad in its socio-economic and historical interpretation of the multifaceted relationships between Rome and its hinterland. In fact the work can be read on two levels, that of the histograms and distribution maps and the explications that go with them and that of the socio-economic and political narrative in which the northern hinterland acts as a barometer of Rome's changing fortunes. The full database has been deposited with the Archaeological Data Service while the book is published Open Access.

Peter Attema

SARAH A. JAMES, *Corinth* VII.7. *Hellenistic Pottery. The Fine Wares*. Princeton (NJ): American School of Classical Studies at Athens, 2018. 360 pp., 45 ills, 48 figs, 44 pls, 3 plans, 3 tables; 31 cm. – ISBN 978-0-87661-077-0.

Sarah James' recent book on the Hellenistic Fine Wares of Corinth is an important new milestone in the study of Corinthian Hellenistic pottery. This excellent addition to the Corinth Series builds on previous work to develop a new chronology for the Hellenistic Fine Wares attested at the site. This has been made possible through analysis of a number of new, "chronologically discrete" deposits unearthed southeast of the Roman forum, the so-called Panayia Field deposits. James' analysis of the Fine Wares attested in these deposits, and more than 80 other Corinthian deposits, has provided us not only with a new updated Chronology for Corinthian Hellenistic Pottery but also with a very insightful and comprehensive discussion of the development of Corinthian tableware during the Hellenistic Period. James' book, indeed, is a shiny example of what this reviewer would consider essential nowadays in any modern Pottery publication: a thorough presentation of the ceramic data coupled with interpretation of the discussed corpus in relation to patterns of production and consumption. On both front James succeeds marvellously.

A key characteristic of the book is that it caters, not only for the ceramic specialist but equally also for the archaeologist/historian/general reader interested in learning more about patterns of ceramic production and consumption in Hellenistic Corinth. The core of the book, obviously, is based around a thorough presentation of the ceramic data and associated archaeological deposits. Throughout the book, however, James takes great care in highlighting key developments and observations, providing an overview for the more general reader of the key morphological and chronological developments of Hellenistic Pottery at Corinth. James is consistent in this approach throughout the volume, providing regular and convenient summaries of key developments in her discussion of individual shapes and deposits. This makes the book highly accessible and potentially/hopefully enables it to be included into wider discussions of the Hellenistic economy. Most pottery volumes, unfortunately, (in the opinion of the reviewer) do not lent themselves so easily for the purpose, their format and presentation of the data (sometimes with limited attempts at interpretation of the presented data) often being a barrier to the non-specialist reader.

In Chapter 1 James zooms on the current status of the chronology of Corinthian Hellenistic pottery, discussing previous work and outlining the importance if the Panayia field deposits in providing a new chronological framework for Hellenistic pottery at Corinth. James also illustrates in this introductory chapter that post 146 BC the site was inhabited by a much smaller but viable community which acquired extra-regional ceramic imports and most likely continued to produce pottery.

Chapter 2 provides an overview of the methodology employed in the study. All key deposits considered by James were quantified, which involves both counting and weighing. James in particular discusses the benefits of weighing vs counting.

In chapter 3 the primary Hellenistic deposits considered in this work are being presented: Deposits A to S. Each deposit is discussed in turn following a similar format. First key details such as associated publications and context date are presented. The nature of the deposits is then discussed (e.g. drain, cistern, etc), followed by a brief discussion of attested material culture and the rationale for the context date assigned. The final paragraph of each deposit section generally tends to be a very helpful overview/summary of the ceramic material attested highlighting the most dominant shapes and their connections to Classical/ Hellenistic ceramic trends and developments. Pie charts displaying proportion of cooking, course and fine wares complement the discussion of most deposits next to overview illustrations of key shapes attested.

The next chapter, chapter 4, focusses on the decoration, fabrics and production mechanisms of Corinthian Hellenistic Pottery. We learn that most Corinthian Hellenistic pottery did not carry decoration apart from black glaze. A limited number of shapes did indeed carry additional adornment, decoration with West Slope being used from the last quarter of the 3rd century BC onwards. The next section of chapter 4 discussed the various local fabrics attested, highlighting that most pottery was produced in what is termed Corinthian buff fabric or fabric B.

The final section of chapter 4 is a good example of the wider value of this work to students of the Hellenistic economy more generally. It goes on to make some key observations about the organization of ceramic production at Hellenistic Corinth, arguing for the existence of multiple workshops, sharing of clay resources and 'decentralized, small scale production' akin to that of the preceding Archaic and Classical periods.

The next three chapters, 5-7 discuss in turn pottery used for drinking, serving and pouring. These chapters form the core of this work. Each shape is discussed in detail and parallels are provided. True to form James provides a clear-cut, authorative and assessable overview of a shape's development and chronology. In Chapter 8, James proceeds to bring everything together addressing the development of the Hellenistic tableware assemblage, outlining its transition from Classical to Hellenistic and position within the wider koine of Hellenistic ceramics. This chapter is a key feature of the volume, building on the interpretative sections provided throughout the various chapters and highlighting important trends and developments. This section, therefore, is of great interest to specialist and general reader alike and sets the standard for future pottery publications.

In sum, James' volume on the Hellenistic Tableware pottery of Corinth is a great contribution to the field, significantly advancing our understanding of the Corinthian assemblage, its chronology, development post-146 BC, production and place within the wider Hellenistic ceramic koine. As such, Hellenistic Pottery, the Fine Wares, will undoubtedly become, what Rotroff's outstanding volume of the tableware of Athens has been for many years, an unofficial handbook for students of Hellenistic pottery.

Mark van der Enden

ALAN JOHNSTON, *Henry Hunter Calvert's Collection of Amphora Stamps and that of Sidney Smith Saunders*. Oxford: Archaeopress Archaeology, 2020. 118 pp., Online publication.

A. Johnston studied during the last years a file-box of drawings and descriptions of amphora stamps found in the Department of Greece and Rome in the British Museum. This file seems to have contained a record of 964 amphora stamps, but some of them are missing or no preserved, as Johnston mentions in Footnote 1. Henry Hunter Calvert, British Vice-Consul at Alexandria from 1856 to 1882, signed 692 stamps. Other 255 were signed by Sidney Smith Saunders, also British consul in Alexandria (1859 and 1864), but also entomologist and publisher. Lastly, other 17 stamps are of a non-identified Dr. A.A. Arcadius. Based on the absence of any mention to the Alexandrian pottery publication of T.D. Neroutsos (1874), Johnston thinks the stamps were recorded in a previous date. Something in accordance with the information of the website of the British Museum that underlines that Calvert presented a small collection of antiquities from Egypt to the Museum in 1870.

After this short and somehow a little bit confusing introduction, at least for the reader with no experience or limited contact with the British Museum collections, Johnston explains the stamps catalogue. The catalogue is the largest and central part of the book, which is composed of 78 pages of catalogue descriptions, 2 of introduction, 4 of comments, 10 of Index of names, 2 of referred symbols, 5 of plates, and 3 of bibliography. Johnston has decided to order the catalogue of 885 entries according to production regions in a clockwise sense, starting from the Iberian Peninsula. In each region, the catalogue follows alphabetically the main name appearing on the stamp; something normal for catalogues of stamp collections. Once it has been ordered, the catalogue just follows the reading of Calvert, with some occasional comments of Johnston to solve errors.

As a small point of criticism, it must be underlined that even if is perfectly understandable the quite problematic task of reading a stamp from a drawing or from just a reference made in the third quarter of the 19th century, it would have been convenient to order the catalogue using a different and clearer system, one that would include a comparison with the best-known examples already published. Johnston presents some of the best references regarding the Dressel 20 epigraphy, especially Berni Millet (*Epigrafía anfórica de la Bética. Nuevas formas de análisis*, Barcelona, 2008; Johnston just refers to him as Millet), as well as the newest publications about Brindisi amphorae. The same can be said for most of the Eastern Mediterranean amphorae, even if some new titles, for example by G. Cankardes-Senol, who is just mentioned regarding the Italian stamps, could have been a valid input for the catalogue. The last part of the catalogue includes a large number of uncertain stamps. Most of them are in Greek letters and some symbols, but a small number seems to be of Latin origin. As Johnston explains, the large number of uncertain stamps is something normal coming from an old collection based on drawings and summary descriptions of the stamps.

After the catalogue, a chapter called "comment" follows. In this chapter, a list of the various production areas of the stamps is provided. The largest part are from Rhodes (80%), followed by Knidos (5,4%), Kos (2,6%), Brindisi (1,6%) and Spain (0,9%), being the other production places represented by less than 5 exemplars. As Johnston underlines, this is a normal distribution of any collection from Alexandria. Unfortunately, as in most of the cases when talking about Alexandrian Hellenistic and Roman amphorae, it is not a clear barometer to analyze the amphora imports in Alexandria. Johnston clearly knows that the habit of stamped amphorae varies significantly depending on the production area, the type of amphora, the content of the product and the chronology of production. This is the main reason behind the certainly excess of the Rhodian amphorae, but also provably of a certain overrepresentation of the Brindisian and the Baetican Dressel 20 vessels.

From a chronological point of view, Johnston pays special attention to the chronology of the Rhodian stamps. This is rather normal since many authors, with especial regard to G. Finkielsztejn (mentioned by Johnston together with N. Badoud), have analyzed and underlined the capacity of the Hellenistic Rhodian stamps as reliable chronological data. Nevertheless, we should keep in mind that the Rhodian amphorae were generally stamped, once that their production started to be massive and highly standardized, it is, in a chronological frame that goes from the second part of the 3th to the early 1st centuries BCE. This period overlaps with the chronology of most of the stamps presented in Johnston's catalogue and reinforces the Alexandrian provenance of the collection. Something that can also be reinforced from the slightly decrease of the number of stamps of the second quarter of the 2nd cent. BCE, already remarked for other Alexandrian collections by J. Lund (*Rhodian Amphorae in Rhodes and Alexandria as evidence of trade, Aarhus*, 1999, 187-204). Lund also suggested that Alexandria was the main market for the Rhodian wines during the 2nd cent. BCE. This fact should have directly affected the increase of the amphora production on the island and the control and regularization of their production, something that can be observed in the extension of the stamp habit and standardization of the form and capacity of the vessels.

Other important questions about the Rhodian stamps that arise from the catalogue, is the publication of a new combination of stamps of eponym and fabricant (no. 103, pp. 16. See also pp. 84) unknown until now, as well as the presence of some examples of rarely documented fabricants, something that can surely add to enhance our knowledge about the Rhodian amphora production and Rhodian society of the Hellenistic period.

Regarding the olive oil amphorae, the small collection of Brindisian and Baetican amphora stamps is very interesting. The stamps from the Brindisi region include examples of the main production phases of the Brindisian workshops. As it is common case, most of the names related to the earliest moments are in Greek letters and refers to Greek names, while for the stamps of the 1st cent. BCE the use of Latin letters that refer mostly to Latin names prevails. The latest examples seem to refer to the group of Viselli, dated in the first part of the 1st cent. BCE. The epigraphic habit and the amphora production in Brindisi drops in the second part of this century, but it cannot be ruled out that unstamped Brindisian amphorae still arrived at Alexandria at that moment. If we compare them with the earliest Baetican stamps of the Johnston catalogue, there exists a gap of at least 75 years, probably more, between the latest Brindisian stamp (no. 15 or 17) and the earliest of the Baetican Dressel 20 (no. 6 and 7?). This is probably due to the regularity of epigraphic habit in both regions. While, as already mentioned, in Brindisi the number of stamped amphorae drops from the mid-1st cent. BCE, in Baetica the habit is not broadly widespread until the mid-1st cent. CE, even if we know some early stamps dated in the second part of the 1st BCE on olive oil amphorae produced in the Guadalquivir valley (Berni Millet, *Epigrafía anfórica de la Bética. Nuevas formas de análisis*, Barcelona, 2008, 82-83; Fabião, C and A. Guerra (eds.), Marcas de ãnforas romanas na Lusitãnia (do Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa ao Museo Nacional de Arte Romano de Mérida) Lisboa, 2016, 117-9). The catalogue of Johnston, as well as previous work by other scholars in Alexandria, poses some important questions for the future research about the olive oil consumption in the city. One question regards the olive oil supply in the late 1st cent. BCE and first part of the 1st CE, that is, between the end of the Brindisian stamps in the Alexandrian collections or among the material from modern excavations and the arrival of the first stamps on Baetican olive oil amphorae. This question can surely not be answered with stamps catalogues as the one presented by Johnston. Scholars should pay more attention in the future to material from excavations as well as materials stocked in the depots that can be dated in the late 1st cent. BCE and early 1st CE. However, it is important to count on stamp catalogues as Johnston's in order to underline their own limits regarding our understanding of exchanges and economic relations in Antiquity, something already suggested by many authors.

Another question that comes from the assumption that the biggest part of the stamp collection, if not all of them, come from Alexandria, is directly linked to the Annona routes of the Roman Imperial period. Johnston's data seem to mark the arrival of Baetican olive oil at Alexandria in a regular way until at least the early 3rd cent. CE, something that most scholars have assumed since the publication of more than 80 Dressel 20 stamps by E. Lyding-Will (*Exportation of olive oil from Baetica to the Eastern Mediterranean,* Seville, 1983, 391-440). A. Tchernia theorizes about Annona return cargoes from Rome to Alexandria that should have brought the Baetican olive oil not directly from the Spanish harbors, but from Ostia or Puteoli (Tchernia, *Les Romains et le commerce*, Naples, 2011). The Annona system was officially established by Augustus, but already before existed a continuously state supply/redistribution of grain in Rome. The assimilation of Egypt played an especial role in the constitution of the Cura Annonae, and the regularity of the shipping lanes between central Italy and Alexandria increased. At the same time, archaeology has proven the arrival of Baetican olive oil amphorae at the territory of Rome already in the third quarter of the 1st cent. BCE, as can be seen in some Roman contexts, with special regard to the Longarina 2 context in Ostia (Contino, D'Alessandro, Pascual Berlanga, and Ribera i Lacomba, *Ovoid African and Hispanic amphorae in Italy. Some examples from Ostia and Pompeii*, Oxford, 2019, 237-73). Did the Baetican amphorae travel to Alexandria from the earliest moments of the arrival of the Egyptian grain at Rome following the institutional channels of the Annona? Since most of the published amphora stamps from Alexandria are part of epigraphic collections similar to the one presented by Johnston, at present day it is a difficult question to answer.

Even if my task in this short review is not to discern about the arrival of western olive oil at Alexandria, I think Johnston's is a good example of how important is the publication of any archaeological and epigraphic material. The expert researcher of amphorae of any of the periods and production regions included in the catalogue, can surely extend his own research from a lecture of Johnston catalogue. It is always important to publish such a collection, even if we have an accurate lack of information about basic questions such the exactly provenance of the stamps, and the original collectors (Calvert and Smith Saunders) conformed the catalogue in a selective way, prevailing not only the stamped amphorae, but those stamps that were less fragmentary, easier to read, or just more beautiful in a mere esthetic sense. As archaeological and epigraphical artefacts, stamps can be useful tools for comparison, in a lesser way to assume some statistics and, equally, to publish some previously unknown material, as some of the material presented by Johnston.

This catalogue cannot but be welcomed. The 885 stamps and the notes, remarks and drawings that he scanned, are now published as a book and accessible to the research community. We must be grateful that they are no longer in the unworked boxes of the British Museum.

Horacio González Cesteros

LAURENT BRICAULT, CORINNE BONNET, CAROLE GOMEZ (eds.), *Les Mille et Une Vies d'Isis. La réception des divinités du cercle isiaque de la fin de l'Antiquité à nos jours*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2020. 303 pp., b/w and col. ills.; 24 cm. – ISBN 978-2-8107-0668-6.

This book is the outcome of the seventh congress of Isis studies, held at Toulouse in 2016. The first editor belongs to a group of outstanding Isis scholars and, with the assistance of his Toulouse colleagues, he has produced a fine volume. A brief introduction presents the aims of the conference, viz. aspects of the reception of Isis and her world in post-antique Europe. The editors give some striking examples of artistic images featuring the Egyptian (or Egyptianizing) gods as well as instances in other domains. The main topics are invented genealogies (e.g., the Borgia family), iconography and symbolism, and occurrences in literature, film, and comics. The accent lays on French material.

The first section is dedicated to Late Antiquity and the Middle Ages. Philippe Borgeaud discusses evocations of Isis in late-antique and early medieval Latin literature, mainly Isidorus' *Etymologiae* which presents her and her 'family' in book 8, next to the Christian God, in a sort of euhemerism as children of human beings. Although Isidorus never betrays his sources, Borgeaud retraces predecessors like the old Aretalogies, probably via St. Augustine, and places him at the same time in a tradition that continues into the Middle Ages. The longest contribution, by Richard Veymiers, is devoted to gems and cameos showing Egyptian gods used in medieval objects and documents. This chapter has a great value for the study of ancient gem stones and their continuous employment: most of these precious objects remained estimated for their intrinsic value, and embellished relic shrines and ecclesial objects and served to seal official documents. The bust of Serapis could become the emblem of a king or emperor (Charlemagne), with the modius on his head serving as a sort of crown. Ring stones figured in books on (magic) stones and were attributed magic forces. These texts on stones were widely read in translations and variations all-over Europe. Veymiers shows an impressive knowledge of both the antique gems and the medieval works in which they were incorporated. In some abbeys the same seals remained in use over decades or centuries, regardless whether the images got some (new) meaning or served as precious adornments only. Nicolas Amoroso's brief paper zooms in an ivory plaque in Aix-la-Chapelle, an Isis Pelagia as part of the decor of the ambo of Henry II dated to the early 11th century. There are late-antique parallels from Alexandria testifying to the continuing use of pagan motifs in a Christian realm. The plaque instantiates an enduring knowledge of Egypt as a source of bounty, just as another plaque, showing Dionysus, refers to wine culture.

The second part is on Baroque and Enlightenment views and practices. Jean Winand explores the 17th-century 'egyptologist' Athanasius Kircher and his interpretation of Isis. He gives a detailed analysis of Kircher's working method and the scope of his hieroglyphic studies as a means to explore the tradition of sagacity. For Kircher, this research formed part of a definition of the world's history and the role of Christianity as culmination of wisdom and truth. Étienne Maignan looks at French philosophers and 'panegyptianism', or the thesis that Egyptian religion covered large parts of the world including China. This idea of Bossuet was criticized in the 18th century, especially by Voltaire, but re-evaluated by De Maistre around 1800. It tried to lay a historical foundation under *Genesis*, in that Egypt could fill many gaps in knowledge about foreign cultures. As great travelers and tradesmen, the Egyptians brought the hieroglyphs and other cultural devices to China and linked this eastern country with the centre of the Old Testament world. Voltaire, however, had a negative opinion on the "méprisables" Egyptians: in his eyes, they were no great explorers at all. More akin to archaeology (at least antiquarian material studies) is Sydney H. Aufrère's paper on Montfaucon who inserted various images of Isis and her 'family' in his monumental *L'antiquité expliquée en figures*. Based on Plutarch and other ancient sources, Montfaucon interprets Isis as a sort of Neith-Athena as well as the Mother of Earth. Aufrère explains Montfaucon's ideas with objects discussed in the *Antiquité*. In tandem with this paper, the numismatist François de Callataÿ sheds new light on medallions made for specific occasions (see tables 1-5 and his catalogue of 34 pieces) in the 17th-19th centuries which bear images of Isis or Artemis Ephesia, both often interpreted as the Mother of Earth e.g. by Montfaucon. Chantal Grell writes on the discovery of the Temple of Isis in Pompeii in 1764, which aroused enthusiastic reactions as well as deceptive feelings. Thanks to its extraordinary character and the fine preservation it got more attention from the excavators than usual and a fine documentation was made, to be re-discovered in the 1980s (see *Alla ricerca di Iside*, Rome 1992). Grell presents a great number of 18th-century reactions gleaned from travel books and descriptions of Italy. Of special interest is that of free masons, among whom she rightly counts Mozart. I do not, however, agree with her on the degree of influence the discoveries had on his *Zauberflöte* (see E.M. Moormann, *Pompeii's Ashes*, Berlin/Boston 2015, 361-362; in this book many more examples of the reception history). Anna Guédon discusses some treatments of Isis and her family in the popular 19th-century *Magasin pittoresque*. 37 articles were dedicated to the topic in this widely diffused cheap educational periodical between 1833 and 1901. Guédon examines these contributions and observes frequent references to Isis' realm, but few concrete analyses. In some cases Isis is compared with later figures, e.g. the Virgin Mary. The last contribution by Claude Aziza starts with an analysis of E. Bulwer-Lytton's seminal 1834 novel *The last days of Pompeii* and the seminal role of the Egyptian priest Arbaces. He also gives a rapid overview of books, operas and films featuring the Isiac theme. No deep analysis is provided and there are very few references, in contrast with the other papers (see also Moormann 2015, quoted).

We may conclude that this is a set of mostly learned and well researched articles which have sometimes a direct, sometimes a remote impact on archaeological research. They add novelties to reception studies. Further studies on Isis in other countries should follow the lead of this exemplary volume!

Eric M. Moormann

GABRIELLA CIANCIOLO CONSENTINO, *Reinventing Pompeii. From Wall Painting to Iron Construction in the Industrial Revolution*. Rome: Campisano Editore, 2019. 174 pp., 50 colour plates, 62 b/w ills.; 21.5 cm (Saggi di Storia dell'Arte 63). – ISBN 978-88-85795-39-6.

Pompeii has become a trove of inspiration for various kinds of artists over the entire period of its being excavated, i.e. from 1748 onwards. Over the last decades various aspects of reception history have been addressed, such as literary, cinematographic, visual, and other evocations. The architectural historian Gabriella Cianciolo Cosentino adds a fine bead to the string of pearls formed by these studies. She focuses on architectural motifs in Pompeian wall painting as a source of inspiration for real architecture in the 19th century, mainly the innovative iron constructions which started at the beginning of that century thanks to the improvement of iron production and casting technique. Whereas the rendering of Pompeii-like murals after ancient example or the use of iconographic motifs has received interest from various sides (e.g. B. Coers, *Die Farbe des Vergangenen. Pompeji in der Kunst der Moderne*, Berlin 2018), this aspect is entirely new. The study would fit splendidly into the concept of "Anchoring Innovation", Leitmotiv of an overarching project of classical studies in The Netherlands (see I. Sluiter, Anchoring innovation: A Classical Research Agenda, *European Review* 25, 20-38). The innovative trends in building with iron took up old forms as anchors, *in casu* Pompeian murals, which might have happened on purpose, to render these new and strange things somewhat classicizing and recognizable, or by mere chance. The study of the ancient antecedents provides a better insight into the innovative use of iron-cast constructions.

After a brief introduction, presenting the theme and scope of the monograph, Cianciolo Consentino discusses four architects in particular: the Germans Karl Friedrich Schinkel, Berlin's main architect in the early 19th century, and Gottfried Semper (Dresden), and the

French Henri Labrouste and Jakob Ignaz Hittorff (despite his German roots).

First the already ancient question of the 'grotesque', 'arabesque', 'chinoiserie' or the phantasy architecture criticized by Vitruvius as inimitable is discussed as a fundamental question for these and other architects who had to actualize the architectural forms from (what we call) the late Second through the Fourth Styles in 3D structures. Some modern attempts at doing so have been made in virtual 3D, but they have met with strong opposition, since most scholars believe that the reproduction of real architecture in flat wall decorations was not a goal of the ancient painters. The 19th-century architects concentrated on the elements criticized by Vitruvius for lack of static logic and strength. Consentino sees Goethe's interests in arabesques and Pompeian *capricci* as a fine starting point and inspiring momentum. His praise for Wilhelm Zahn's plates of Pompeian paintings certainly helped to make these ornaments fashionable among German artists and architects. Zahn's contemporary François Mazois' *Ruines de Pompéi* would have the same effect in France.

Karl Friedrich Schinkel is the central figure of a fine chapter. He visited the ancient site and made notes and sketches. In his work he combined classical and Gothic shapes and created an airy, slender sort of buildings. Cosentino also discusses the other architects mentioned, all arduous students of Pompeian archaeology, as we know from notes and publications. The French architects belong to those who had won a Prix de Rome and had become *envois de Rome* in the Villa Medici. The real cast-iron columns and arches were introduced into buildings like Labrouste's Bibliothèque Sainte Géneviève and Bibliothèque Nationale in Paris and, later, the University Library in Copenhagen as is demonstrated in the following chapters. Next to the paintings of architectural murals from Pompeii, bronze candelabra formed a fundamental source of inspiration for the architects. Cosentino refers to the many depictions of both paintings and candelabra in illustrated reference works.

For students of ancient painting, Cosentino's book offers an insight into the discussions on ancient painting in the first decades of the 19th century, often forgotten, since these texts offer little help to understand the ancient fashions of interior decoration. At least, we often think so, supposing that 'serious' research started with August Mau's four styles. Yet, there are fine observations in these early texts and they demonstrate the attractiveness the artists of those days found in the architectural murals. Here I will only mention Cosentino's discussion of Hittorff's re-elaboration of William Gell's *Pompeiana* from 1817-1819, entitled *Vues de Ruines de Pompéi* from 1827, and other publications in which he addresses the relation between real and mock architecture of the Roman era. Hittorff's masterwork, the Gare du Nord,shows manifold applications of architectural forms deduced from Pompeian murals. Similar notions can be observed for Leo von Klenze in Munich, in both texts and building projects, as well as interior decorations. The last architect discussed, Gottfried Semper, is characterised in this study by 'metabolisation': Semper observes translations across various media, from painting and textiles represented in painting to real tent as well as fixed constructions. Just like Hittorff, Semper put into practice ideas he took from various important publications in his architectural creations. Here he paid due attention to the polychromy of ancient art and architecture as well. The *Waschschiff Treichler* in Zurich (a *bateau lavoir*) comprises all Pompeian concerns Semper expressed in his essays: use of architectural forms, mainly taken from murals, insertion of Pompeii-like decorations, and colour schemes for the entire construction.

This book is a fine contribution to the growing set of studies on Pompeii reception. One may ask why the town's architecture itself was less influential than architectural motifs in its decorative arts, but Cosentino rarely addresses this topic, although her familiarity with the work of the 19th-century architects might have allowed her to encounter opinions on that matter. She touches upon the matter while discussing the 'Pompeian' houses in Paris and Aschaffenburg, and Crystal Palace in London, or the relation of theatre buildings with those in Pompeii. I personally have suggested that the lack of grand monumentally impressive buildings could have been a factor against immediate translation into modern architecture (The Appreciation of Pompeii's Architectural Remains in the Late 18th and Early 19th Century, *Architectural Histories*, 6(1): 24, 2018, 1–11. DOI: https://doi.org/10.5334/ah.244). It is a theme the author might expand, I hope, in the future. In her conclusions, the author sketches a fine panorama of studies on this topic to be worked out, either by herself or by other scholars.

Eric M. Moormann

FREDERICK WHITLING, Western Ways. Foreign Schools in Rome and Athens. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019. XXVIII, 324 pp., 35 b/w figs., 25 cm. – ISBN 978-3-11-060158-9.

Over the last decades the history of institutions occupying themselves with instruction and research of classical archaeology has met with increasing attention. The study of archaeology in the heartlands of the field – Greece and Italy – grew in the 19th century, when these countries became independent states and integrated their ancient past within their identity building. Foreign countries traditionally connected with the classical past searched more actively for vestiges *in situ* and established bonds with these new nations. The explorations not only aimed at increasing knowledge, but also served to fill the collections of (archaeological departments of) national museums. The Swedish historian Frederick Whitling adds a fine volume to this field of study with his 'Tale of Two Cities': Rome and Athens and their archaeological schools, based on his 2010 PhD dissertation. He concentrates on France, Germany, Great-Britain, Italy and the United States, and has added the small but, as we will see, in certain moments instrumental Swedish institutes as a touchstone. In the 19th century the German and French institutions dominate the field: Rome had the *Instituto di Corrispondenza Archeologica* founded in 1829 as an international forum, turned into the (already previously predominantly German) *Deutsches Archäologisches Institut* (Berlin 1871; Rome 1871-4; Athens 1872-4). In Greece, France founded the *Ecole Française d'Athènes* as early as 1846; its branch in Rome from 1875 rapidly got an independent status. DAIA/DAIR and EFA/EFR envisaged to acquire data for their own research on antiquity from these countries, but also to bestow the host countries with their own national 'high culture'. Whitling follows other scholars in defining this process as a form of cultural colonialism. Often German and French scholars competed, especially after the French-Prussian War of 1870-1871 and the formation of the Deutsches Kaiserreich and the Troisième République. The schools obtained concessions in first-rate sites (EFA: Delos in 1873 and Delphi in 1893; DAIA: Olympia in 1873). British and American private institutions and universities could not lag behind and founded schools as well (USA: 1881 Athens, 1894 Rome; GB: 1886 Athens, 1901 Rome). Whitling efficiently sketches the foundation histories and dives into intricacies of the political machinations and highlights the strong personalities of the uniquely male protagonists who dictated the research agendas. This tenacious masculinity would reign for decades to come; the person index counts nine women, only two or three of them archaeologists. Whitling might have recalled the sad history of Eugénie Sellars Strong, who, despite her paramount importance for the BSR, never became its director (see S.L. Dyson, *Eugénie Sellars Strong*, London 2004, 147-160; Whitling only mentions her as bequeathing the BSR with her capital after her death, p. 186).

The history of the institutions between the two world wars was a quite eventful one. First, the DAIR had to regain position, which succeeded thanks to the support of the minister of Public Education, the philosopher Benedetto Croce. It left the Capitol hill residence (see G. Maurer, *Preußen am Tarpejischen Felsen*, Regensburg 2005) and had to promise that the library would never leave the country. Secondly, Greece established a rule limiting the number of licenses per year to three, so that the schools had to make a rotating schedule for each of their excavations. Italy would not give permits to schools at all until after WW II. Thirdly, in both fascist Italy and Metaxas' Greece, the institutions' directors hastened to show their warm relationships with the local governments. They wanted to remain friends, to safeguard their (presumed) intellectual importance, and to continue their Greek 'big digs'. Fourthly, the Nazification of the DAIA/DAIR and the expulsions of Jews by all German institutes and the Italian one in Athens created problems with other schools. Some members distanced themselves and gave up their (honorary) DAI membership. Fifthly, Whitling highlights the centenary celebration of the *Αρχαιολογική Εταιρεία* in Athens in 1938, less known as a demonstration of nationalism than the contemporary *Mostra Augustea della Romanità* in Rome. Metaxas spoke of an 'indigenous Hellenism' to be set against the 'foreign Hellenism' of the schools (p. 123). Archaeology was a 'patriotic duty', a discipline instrumental in forming the modern nation (cf. a speech by the Italian fascist representative Biagio Pace, pp. 127-128).

The dire period of WW II follows in chapter 5. Whereas most institutes shut down or worked at low level in both towns, the Swedish institute in Rome constituted a continuous anchoring place. Its premises in Valle Giulia opened in 1940; its active director Erik Sjökvist helped all foreign schools. Although the German schools profited from the new situation and carried out research along nazi lines, they were threatened with closure and the loss of from their libraries after Germany's defeat. Following an order by Hitler himself, all German Institutional libraries in Italy were transported to Austria in the winter of 1943-1944 (p. 153; cf. memoir Sjöqvist, p. 254), although there had been concrete plans to store them in the Vatican or in the Swedish institute.

The last chapter tries to inventory the re-activation of the schools after the war. Old nationalistic agendas in part remained, in part were replaced by a more internationalist approach. An important impetus was given by the Rome-based *Associazione Internazionale di Archeologia Classica* and *Unione degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma* in which – ideally - the old borders were absent. The *Unione*, directed by Sjöqvist and greatly supported by John Brian Ward-Perkins and Charles Rufus Morey of the BSR and AAR, was instrumental in bringing back the German libraries which were essential for institutional research. Both the Roman and Athenian libraries of the German Institutes should have been 'internationalized' in the eyes of some schools. In Greece many archaeological activities underwent further delay due to the atrocious civil war (1946-1949) and provoked *sorties* in Turkey and Libya (BSA together with BSR). Italy started to give excavations permits to foreign schools as from 1946. Sweden founded a school in Athens in 1946-1948. In the midst of all vicissitudes to regain pre-war 'normality', each institute tried to reconquer its position and rivalry between the institutions appeared not to have been eradicated at all. The same is true for the research agendas of the schools which included a continuation of the 'big digs'. Whitling ends his study in 1953 when the DAIR reopened its doors after finally having got back its library and settled its own institutional order. In his conclusion, he distinguishes three long phases: 'horizontal … cooperation' in the early 19th century, 'vertical expansion' on a nationalist basis until WW II, and 'horizontal international collaboration' after 1945. However, his chapter 6, with all quibbles about the schools' status and prestige strongly contradicts this irenic conclusion. Even if we acknowledge the wish to foster friendship and prolific collegiality among institutes and individual scholars, the schools remained bulwarks of national interests, both in Rome and Athens. This situation nowadays may have changed, but collaboration projects, communal teaching programs and other inter-institutional activities are not numerous. The financial structure of nationally founded schools certainly does not do much to break down the boundaries between them.

The book has fine indices of persons and subjects, appendices containing documents referred to in the text, and two bibliographies (sources and secondary literature). It is well edited, contains very few typos despite the quotations in five languages, and has some telling illustrations.

Eric M. Moormann

GOTTFRIED GRUBEN, KLAUS MÜLLER, *Das Dipylon*. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 2018. XVI, 250 pp., 104 figs., 16 pl., 15 enclosures; 34 cm (Kerameikos 22). – ISBN 978-3-95490-306-1.

After the publication of the Sacred Gate in 2017, the present volume presents its dizygotic and larger twin in the Kerameikos of Athens, the Dipylon. It only includes the gate architecture, however, while the publication of the excavation finds will follow separately. As the series editor Jutta Stroszeck points out in her preface, this largest of all Greek gate buildings covers an artery of the highest significance in terms of trade, strategy, cult, processions and burials. Since its discovery in 1872, the Dipylon has been drawn and studied repeatedly by different scholars, but it was Gottfried Gruben's excavations (1960-1972) that shed decisive light on its construction history, as detailed in Klaus Müller's preface and in chapter 1, where the stages of research are listed. Not being able to finish the publication of his far-advanced studies himself, Gruben confided this task to his pupil, who did an excellent job. Between the prefaces and chapter 1, some important practical explanations regarding text, drawings and content organisation complete the front matter. Chapter 2 presents the topographical and historical circumstances of the gate in a concise and very informative way, including the Athenian city walls, the different gate names and geological conditions of the area.

Chapter 3 is the heart of the book, as it contains the detailed description of the archaeological remains of the gate itself and its immediately adjacent pieces of curtain wall, which is organised in topographical order, as construction periods are superimposed and older ones are often to be derived from younger ones (p. 9). Thorough summaries at the end of the chapter, however, where the individual construction phases are described, provide a connected chronological view. Of the Themistoklean Thriasian Gate (as it was called back then) from 479/8 BC there is not much left apart from sparse remains of foundations or lower courses of masonry, a few informative blocks and negative imprints of older structures in the later architecture. It is, however, amazing to follow the truly brilliant derivation of almost the complete ground plan as well as parts of the rising architecture from these rudimentary indications – a masterstroke of architectural analysis (pp. 58-65). Already this early construction of mudbrick walls on a low stone socle starts out with the monumentally dimensioned courtyard of roughly 25 x 50 m, which is to characterise the gate through all its history, with two outer and most probably also two inner towers and a double gateway, which represents an extraordinary feature in this period, flanked on the inside by high flights of stairs. This architecture, besides being on a high defensive standard, was clearly meant to be imposing (p. 61). In the early 4th c. BC under Konon, the outer west tower was dismantled and rebuilt on a larger plan, still with mudbrick on a stone socle, but in the mid-4th c., mudbrick was replaced by ashlar masonry, the assumed reason being the introduction of new artillery to be housed in the tower, requiring stronger walls (p. 65-66). The early Hellenistic phase of the gate (around 307 BC) included the reconstruction of all features apart from the outer eastern tower in stronger dimensions and all in ashlar, but still along the design of the old concept. This phase is divided in three steps: I. the reconstruction of the gate wall with the inner towers and the east flank, II. the reconstruction of the western flank, and III. the reconstruction of the outer western tower, which obviously was done under pressure of time or shortage of money and by a different workshop than the other sections (pp. 67-73). These reconstructions were cleverly done by dismantling older parts only when the newer ones already had reached a considerable height, thus always preserving the defensive functionality of the gate. After this, apart from repairs and repeated raising of the threshold levels, just one more major measure is recorded until the Herulian destruction of the gate in AD 267: the insertion of an outer gate wall in the early 1st c. BC, connecting the outer east tower with the end of the western flank (pp. 73-81). It included copious amounts of marble spolia in its socle and maybe featured arches over the two gate openings, which would presuppose brick masonry in its upper part. Traces of mortar point to a reuse of this outer gate wall under Justinian. In all the main construction phases, the foot measurements (the Doric foot in the earlier phases and the Roman foot in the 1st c. BC) are distinctly recognizable and clear proportions between the individual parts of the building were sought.

The fountain house in the corner between the city-side of the gate wall and the south-eastern stairs is treated in chapter 4, where the authors again succeed in reconstructing the first fountain house (erected after 478 BC) to a great degree on the base of scarce indications (pp. 99-102). In contrast to the newer fountain house from 340/30 BC, which is still visible in its lower parts and featured a draw well behind an angular colonnade *in antis*, the older structure housed a running well in a shallow tristyle stoa *in antis*, opening only towards the *dromos*. Chapter 5 comprises smaller installations in the gate area (including the large Hadrianic base between the outer gates, pp. 110-111) and chapters 6 and 7 include in-detail discussions of the channels, streets and the stratigraphy of the area, where connections of individual street levels and channels with the gate phases are established. The *proteichismata* to both sides of the gate are treated in chapter 8. A catalogue of the spolia and architectural blocks (chapter 9) and a final summary including a concise synthesis of the main results and a chronological overview (chapter 10) conclude the main part of the volume, followed by a bibliography, lists of abbreviations and figure sources as well as tables and enclosures.

This important and long-expected volume on the most significant gate of Athens shows in a paradigmatic way what amazing results a meticulous architectural study is able to yield. The construction phases and their dating as well as the suggested reconstructions and functional analyses are absolutely well-argued and convincing – only the gabled roofs proposed for the towers of all phases (p. 40) could as well have been pitched roofs, at least in the Themistoklean gate. Just one major drawback must be named: there are almost no comparisons drawn to other Greek gates and remarkably few references to the general development of defensive architecture. This paramount monument would have merited to be put into perspective in order to better illustrate its grandeur and importance as a prototype of Greek courtyard gates.

The style of the book is pleasing and coherent, almost nowhere betraying its being written by two authors in different periods. Its numerous, very detailed and illustrative plan and reconstruction drawings, various black-and-white photographs as well as very helpful summaries and overviews in most chapters provide an easy understanding for architectural historians and archaeologists with an architectural focus. More figure references in the text, a list of the enclosures comprising larger plans and reconstruction drawings (which come in a separate portfolio) and more informative captions including the periods represented in them, would, however, have been desirable. Colour-coding would have much enhanced the overall stone-by-stone plan (encl. 1), but these minor deficiencies cannot overshadow the great merits of this excellent study, which is a must for any library with an interest in ancient architecture.

Silke Müth

Grażyna Bąkowska-Czerner, Rafał Czerner (eds), *Greco-Roman Cities at the Crossroads of Cultures: The 20th Anniversary of Polish-Egyptian Conservation Mission Marina el-Alamein*. Oxford: Archaeopress, 2019. iv+312 pp., numerous ill., 29 cm. – ISBN 9781789691481.

In 2015 it was thirty years since the discovery at the site of Marina el-Alamein of the remains of an ancient port city which flourished from the 2nd c. BC to the 6th c. AD. It may have been called Antiphrae or Leucaspis, names mentioned by Strabo and Ptolemy for communities on this stretch of coast. Excavation was undertaken by the Centre for Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw, led by Wiktor Andrzej Daszewski. It is also 20 years since the establishment of the Polish-Egyptian Conservation Mission at Marina el-Alamein. In honour of these two anniversaries a colloquium was held at the Alexandria National Museum, and a conference at the University of Wroclaw. The purpose of both gatherings was to present a wide range of comparative material, in order to put Marina el-Alamein in context and thus to further illuminate the discoveries at that particular site. There also was an overarching theme: the collected conference papers are supposed to deal with the ways in which cities function as hubs in the process of culture contact: "at the crossroads of cultures", as the volume's main title has it.

There are 22 papers in all; two are about Marina el-Alamein, the other twenty deal with Hermopolis Magna, Berenike, Kom Wasit, Alexandria and Bakchias in Egypt, with Tiddis, Timgad, Tipasa, Ptolemais, Apollonia, and groups of cities in Mauretania Tingitana and the Cyrenaica in North Africa, and with Nea Paphos (Cyprus), Chersonesus Taurica (Crimea), Gonio/Apsarus (Georgia), Palmyra (Syria), Pelusium (Sinai) and Bethsaida/Julias (Galilee). The one paper about *salmeschoiniaka*, the Greek designation in a Turin papyrus for a compound the name of which translates two Egyptian concepts, does not seem to belong: of course, it has something to do with culture contact, but not with its urban context. The volume closes with four papers about conservation, three dealing with Marina el-Alamein and one with Deir el-Bahari, which do not fit in with the main theme of culture contact either.

As these papers discuss some twenty cities or urban networks in a huge area from the Crimea to the Atlantic, and a wide range of subjects (urban layout. architectural detail and interior decoration, thermae, latrines and private dwellings, pottery), often in considerable detail, it is not possible to discuss it all within the confines of this review. So, what I primarily intend to do, is to judge in how far this volume has something worthwhile to offer on the subject of cities as the locus of culture contact, the subject that supposedly connects the individual papers. What does the material record of these cities tell us about culture contact and vice versa, and how does this illuminate the finds at Marina el-Alamein?

To get straight to the point: some papers here have nothing to say on culture contact, some address the subject only tangentially, and just a few deal more explicitly with the issue of cultural crossroads – but with a lack of substance and of sophistication that leaves us empty-handed. Of the papers that deal with other cities than Marina el-Alamein, not one refers back to that city. I will mention below only those papers that say at least something that pertains to culture contact, if only to warn of some of the pitfalls. Wiktor Daszewski kicks off, by suggesting that Marina el-Alamein had a mixed population, with Greco-Egyptians and Egyptians, and Greeks more recently migrated from all over the Greek world: a small-scale Alexandria. Not entirely unlikely, but is as yet beyond proof, and the demarcation of the different population groups is debatable. Grazyna Bakowska-Czerner and Rafal Czerner elaborate on this by discussing several features of Marina el-Alamein: funerary architecture, especially *hypogaea*, Greek baths adapted to Roman style bathing, a basilica and so on. Supposedly, these show the syncretistic nature of Marina el-Alamein: a Hellenic town, turning Roman and "impacted by ancient Egypt" and by Christianity. Four cultures coming together. With cosmopolitan Alexandria near and with trade to the Aegean and to the Cyrenaica passing through, "the inhabitants … were constantly open to changes and new trends, which they rapidly adapted to their needs" (37). Again, not unlikely, but I would very much doubt whether this can be seen as four individual and separate cultures "merging". Aleksandra Brzozowska-Jawornicka discusses the western courtyard of the 'Hellenistic House' in Nea Paphos. A detailed description of the architecture suggests a combining of "the classical canon" with "the Alexandrian style" and "oriental influences". How these three elements got to Nea Paphos is left unanswered. In fact, we do not learn anything other than that stylistically different elements have been combined in a single building – 'Hellenistic house' could be said to be short-hand for that.

Several other papers also take comparable diffusionist views. Mohamed Kenawi and Cristina Mondin deal with recent finds from Kom Wasit, in the western Delta. Greek ceramics from the 7th and 6th centuries BC found there are comparable to the material from Sais and Naukratis. They surmise, somewhat hastily, that there must have been a Greek presence at Kom Wasit. Niccolò Mugnai discusses Egyptianizing motifs and Alexandrian influences on architectural decoration in Mauretania Tingitana. He assumes diffusion from the centres of power, but also persistent local traditions, leading to hybrid forms. The marriage of Juba and Kleopatra Selene, in 19 BC, supposedly led to a grand "junction between Roman, Hellenistic, and Egyptian cultures" (172). Except that we do not know – and that, as with the four cultures mentioned above, it might not be easy to tell how, in 19 BC, to distinguish between Roman, Hellenistic and Egyptian. Patrizio Pensabene and Eleonora Gasparini on the architecture of Alexandria and the Cyrenaica conclude that the long-term relationship between Egypt, the Cyrenaica, Rome "and the larger Mediterranean area" (190) influenced the choices made in the architecture and decoration of luxury houses. I quite agree with their widening the field to all of the Mediterranean, but it sort of complicates things – but they do not address that issue. Grzegorz Majcherek focuses on the Kom el-Dikka site in post-classical Alexandria. He has an interesting discussion of the possible replacement of pitched roofs by flat-roofed buildings. His only explicit reference to culture contact, however, is the unsurprising statement that Alexandria should be considered a consumer city within a wide trading network attested by imported vessels (though "consumer city" is open to debate).

Three papers are on the verge of delving a bit deeper. Marek Baranski, after a long and detailed account of Hermopolis Magna (noting, wittily, that Greek-style architecture was situated near the *literal* crossroad in the city centre), addresses the figurative cross-roads of the volume's title, and states that there were many kinds of cross-roads: T-junctions and dual carriage ways, with or without traffic lights… it can be fruitful to pursue a metaphor in this way, but alas he does not provide us with any specific examples. Only with his introduction of the roundabout, another crossroads metaphor, he refers explicitly to the rejection of the Greek past and the part return to pharaonic culture in early Christian days. He also states that the number of crossroads was increasing as we go from Pharaonic to Greco-Roman Egypt – which on the one hand is obvious, on the other might underestimate the connectivity of Pharaonic Egypt. Agnieszka Dzwonek looks at pottery from early Roman rubbish dumps in Berenike, Egypt. These dumps contain local wares and imported ceramics from all over the empire, and imports from outside the empire, specific for Berenike: storage jars from South Arabia, a small number of Indian coarse jars and cooking pots, and a single sherd from Aksum. This definitely is a very interesting assemblage pointing towards a trade network encompassing all of the Indian Ocean – but this is only mentioned in the summary at the head of the paper and not deemed worthy of further discussion. Michael Gawlikowski studies a huge house with several courtyards occupying a whole block of the urban grid of Palmyra, excavated by the Polish mission in the 1990s. His hypothesis is that this is not several houses as others have concluded from the plurality of courtyards, nor a single aristocratic palatial mansion, but the dwelling of an extended family, a local pattern of habitation — but in its architectural detail "proclaim[ing] … their belonging to the Graeco-Roman civilization" (108). Here potentially something quite interesting is being registered: an architectural *koine* adapted to a local tradition. Alas, everything remains implicit.

Another set of papers presents rather one-dimensional views on Romanization and Christianization. Andrzej Biernacki and Elena Klenina describe the Roman *thermae* at Chersonesos Taurica, room by room: a typical Roman bathing establishment that supposedly shows that "the Roman way of life" and concomitant architecture penetrated into the far corners of the empire. But this bath house is associated with a Roman military presence and an example of the small military *thermae* known from Britannia, the Rhine and Danube provinces and so on, as the authors acknowledge. But the Roman army – this state within the state – building a bathing establishment according to its own blueprints does not seem very informative about culture contact, unless one would try to put it in a much wider context. Lana Burkadze on Gonio/Apsarus, a 1st-century Roman fortress on the Pontic *limes* has nothing to say on culture contact, except for the extremely general remark that the Roman presence was a huge influence on the ways in which a Christian Georgia was to develop. Marciej Czapski on the Roman baths in Tiddis, Timgad and Tipasa makes one wince at his century-old Romanization paradigm by speaking of "bastions of civilisation" that remind us of "the splendour of past times" (81). Carla Sfameni studies (ideas about) cult statues and other sculptural imagery ("mythological statues") "at the crossroads of cultures and religions in Late Antiquity" (227), but this boils down to "Christianization" in Egypt – which she states was a slower and more complex process than the written sources imply. Jerzy Zelanowski discusses urban space at Ptolemais, and sees different elements coming together there: "the Romans created a multicultural state which underwent globalisation with a free flow of people and ideas and consequently the architectural solutions and decorative motifs were used in the East and West, which of course did not exclude regional customs. Notwithstanding, the imperial power in Rome was also experiencing globalisation and the desire to imitate it in provincial environments made the capital city's ideas and trends popular even without the ruler's initiative" (267). I have quoted Zelanowski at some length because these remarks – not referring to any relevant literature – are about the lengthiest passage dealing with culture contact in this volume. However, almost every word in these lines raises questions. Multicultural? Globalization? Free flow? Regional customs? Imitation? And why "consequently", "of course", "notwithstanding", "even without"? What Zelanowski writes here is not necessarily wrong (although its simplicity should make us wary), but one ought to problematize every concept and every causality introduced here. Only in that way can we edge slowly towards some explanations. Every author in this volume who says anything explicit at all about culture contact and the possible changes because of that contact, merely states: there have been contacts, such as trade relations, between A and B, A and B were subjected to the same imperial power, A and B were experiencing globalization, and so on. Even if we forget about C, D and E ("the larger Mediterranean area", and beyond) that might also be part of the equation, and accept that A and B indeed were in close contact and thus are likely to have exerted mutual cultural influences, these are not explanations. They are truisms – of course there were contacts – which do not tell us about the exact nature of those contacts and about the processes instigated by them: issues of direct and indirect contact, acceptance and rejection, convergence and divergence, identity formation, individual choice, and so on. Suffice it to say that what started some 40 years ago as a debate about Romanization and about religious syncretism has branched out into a huge scholarly undertaking trying to unravel all forms of culture contact – with an equally huge literature as a result. Only a very few traces of this are to be found in the present collection of papers.

Should we conclude that this is a volume without value? Certainly not: those with an interest in the cities and regions mentioned above, will find a lot of important information, deriving in part from Polish and Italian fieldwork that not everybody will be acquainted with. The papers are richly illustrated, almost entirely in full-colour, and contain good maps, plans and elevations. In many ways this is an attractive and informative publication (but I cannot refrain from saying how much more valuable it would have been if its wealth of empirical evidence would have been put to work to (dis)proof some of the theoretical premises of the current work on culture contact). If only this volume had been modestly titled something like "Recent Polish research put into context" there would be not much of a problem: we would have a somewhat incoherent set of more or less interesting papers. A bit random, but with something for everyone. Pretentiousness can be really harmful. It will make people overlook the good elements that are plentifully there as well, but obscured by the pretence and artifice.

The quality of the illustrations has already been mentioned. The editing of the volume is of a high standard, I saw no mistakes or misprints. With some papers, language is a problem, and a (near) native speaker should have been employed to clean things up. Not being a native speaker myself, I would never criticize a merely unidiomatic turn of phrase; what I mean to say, is that in this particular instance some papers are truly difficult to understand. I will give a single example: "If so, historic development of the area was of an organic character, not architecturally designed composition, for example Hellenistic Agora at Priene or Miletus. The first suggestion seems more likely, when compare it with the Agora of Athens" (11). I suppose this to mean that the area [around the Great Tetrastylon at Hermopolis Magna] is likely to have been the Agora. If so, it was not the result of overall planning as for example the Hellenistic Agoras of Priene or Miletus, but rather of organic growth, comparable to the Agora at Athens. English is considered the *lingua franca* in humanities nowadays, but we should be aware that its use by non-native speakers may create as many problems as it solves.

Frits G. Naerebout

Andrea Binsfeld/Marcello Ghetta (eds.), *Ubi servi erant? Die Ikonographie von Sklaven und Freigelassenen in der römischen Kunst. Ergebnisse des Workshops an der Université du Luxembourg (Esch-Belval, 29.-30. Januar 2016*). Mainz: Franz Steiner Verlag 2019, viii, 276 pages, 96 ill. on 54 plates; 24 cm. (Forschungen zur antiken Sklaverei 43) - ISBN 978-3-515-12466-9.

This volume contains papers deriving from a workshop held in the context of a research project of the Université de Luxembourg titled *Slavery in the socio-economic context of the Roman provinces of Germania Inferior, Germania Superior, and the neighbouring areas.* The workshop dealt with slave iconography, or rather, as the main title seeks to indicate, the *problem* of slave iconography.

We would like to know what slaves in the ancient world looked like; how they regarded themselves and were regarded by others; how they were portrayed and why. The first – and rather fundamental – obstacle to answering such questions is the difficulty we have in identifying slaves in ancient imagery. And if we manage to do so, what do we see? When are images to be considered "scenes from real life", and when ideologically motivated constructs? Is it at all possible to distinguish between the one and the other? These issues are examined in the introduction by Andrea Binsfeld (including a wide-ranging historiographical survey) and in the first four papers. The remaining papers zoom in on the imagery of slaves *on* lamps, the imagery of slaves *with* lamps, slaves depicted on sepulchral monuments, and more specifically slaves as servants in *Totenmahlszenen.*

Leonhard Schuhmacher discusses the criteria that may help us to recognize slave figures in ancient images. He focusses on a selection of the many criteria already discussed in the older literature, not least by Schuhmacher himself: size, positioning, dress, hairdo, gesturing, features, roles and activities, rarely ethnicity. Of course, an inscription enables a certain identification. Otherwise, we can think of dress: *tunica* and *paenula*. But free individuals dress in the same way. Maybe the criterion of size then: slaves (spoken of as *pais* or *puer*, "boy") are depicted as being child-size even when evidently grown-ups are intended. But we know instances of *liberti* portrayed as smaller than their *patronus*, and other anomalies. Also, slaves can be readily shown as normal size adults. The kind of work individuals are portrayed as engaged in, is certainly no useful criterion: manual labour was not restricted to slaves. After this debunking exercise, Schuhmacher concludes, as he did before and as do several of the authors in this volume, that a single criterion will rarely suffice, but that if criteria are combined, we could at least select potential slave iconography. There are, however, a great many pitfalls, so much has become clear.

Hervé Huntzinger looks at captives in Late Antique iconography, arguing that captivity lies at the basis of all slavery and that therefor the ways in which the captive is represented will tell us a lot about how slavery was envisioned. Huntzinger denies Von Hesberg's view that the standard portrayal of the captive above all symbolizes military victory. Although it is true that captivity is something that either an enslaved individual or some forbear of a slave has gone through, I cannot see that the inescapable consequence of this would be that the iconography of captivity and slavery are of one piece. Captive and slave, at least some of them, have their small stature in common, but otherwise the chained, humiliated captives have few parallels amongst the imagery of slaves. Huntzinger maintains that the iconography of the captive represents the "position primitive de vaincus et d'ennemis" of all slaves. In a general sense, this is of course true; but how can we know that the actual images of captives fed into the actual perception of slaves? It is difficult to escape the feeling that Huntzinger, as everyone else, had a hard time discovering slave images, which has led him to have recourse to some special pleading. Notwithstanding, his paper offers a nice overview of the iconography of captives and of barbarians (obviously, overlapping categories) – though of course this has been discussed a great many times before.

Franco Luciani considers the external appearance of public slaves, *servi publici*. Any enquiry into this is hampered by a serious lack of evidence. A *servus publicus* might be recognized by the presence of the *limus* or *limum*, a belt with oblique purple stripes (to be distinguished from the apron of *popae*, the assistants at sacrifice, also called *limus*). One could also expect images of *servi publici* in scenes where we know they are to be expected, especially the *triumphus*: they must be the figures wearing a tunic with a belt – but alas there is nothing distinguishing about that. There are also images of *servi* (not necessarily *servi publici*) wearing the toga, "expressing their unfulfilled desires of obtaining freedom" (p. 49), although in fact, as Luciani concedes, we cannot know they never wore a toga in real life, as a prohibition to wear the toga is not attested.

Henner von Hesberg tackles the second set of questions proposed by Binsfeld in the introduction, and asks whether in studying this potential slave iconography outlined by Schumacher, we learn about slavery, or only about the ways in which masters looked at slaves. He suggests, unsurprisingly, that elements taken from reality are re-composed to create the image of an ideal world – whether in life or in death. There are some hitches: on the one hand we do not know which reality was drawn upon: in the provinces, models created in Rome are copied. And on the other hand, we cannot always judge what is real and what is ideal. Thus, servants depicted on military grave stones are likely to have been slaves, because we know that military men had slaves. Von Hesberg thinks, however, that what we see is, after all, a projection of the ideal image in the mind of the slave owner. What he does not provide us with is some recipe to disentangle all of the strands that make up these images. Obviously, that would be expecting too much or even asking for the impossible; nevertheless, the reader is left in limbo.

At this stage, it has become glaringly clear what is the problem with this volume: we are lacking reliable evidence, because we have a lot of difficulty in deciding which images show slaves and which do not. And if we could, we are faced with the equally large problem of what those images can actually tell us: they probably show both scenes from real life and an idealized or otherwise constructed world, but we are not able to tell where the one ends and the other begins. Walter Scheidel's commented on Schumacher's 2001 work on what criteria we can use to distinguish slave iconography with the following scathing words: "… it is unclear to what extent this observation [by Schumacher] significantly expands our knowledge of ancient slavery … All in all, it is unreasonable to expect archaeology to make a significant contribution to modern reconstructions of the Greek or Roman slave-system" (quoted, and rejected, in the present volume by Reinard, p. 196). In condemning "archaeology" Scheidel is painting with too broad a brush; we are talking about imagery only, but with that in mind, one cannot help thinking that the book under review rather confirms Scheidel's opinion. The eight subsequent papers do not really change that impression.

Marianne Béraud looks at the imagery of the *lanternarius*, the servant carrying a lamp. She rightly rejects the thesis that these are images of Alexandrian provenance, let alone that they would indicate the presence of *navicularii alexandrini* (p. 84). Her musings about *cucullati* (hooded creatures, commonly children or dwarfs) as somehow linked to Telesphoros, Harpokrates, Asklepios and other protective beings, and (together with *dadophores* and the like) with chtonic beings, such as the funereal Eros, or death itself, are worthwhile – though not telling us much about the visualization of slaves, as not nearly every *cucullatus* is a slave. Matthias Grawehr discusses Roman disc lamps, a rather neglected category of visual evidence. The association of lamp and slave is a strong one: there are texts where "lamp" is used metaphorically for "slave", and on a comparable meta level there are lamps decorated with slaves carrying lamps, and lanterns in the shape of slaves. Grawehr suggests there are three categories of imagery: the child slave, the beautiful slave, and the ugly, stupid slave. All represent the ideology of the slave owner: the first to show his humanity, the second his good taste, and the third the alterity of the slave, who, despite everything, will always be the inferior partner. On the other hand, lamps may also show slaves' self-perception and self-representation: we know of slaves and especially freedmen as producers and buyers of decorated lamps. Here we find another range of imagery: festivals and occupational scenes. It is an interesting hypothesis, but I think one will be hard put to show that slave owners – of many different walks of life – would not have appreciated a religious or an occupational scene, or, if freedmen themselves, would not have wanted to showcase their humanity or cultivation.

Marcello Ghetta takes a closer look at *Reitergrabsteinen* from both Germaniae. The horse riders are accompanied by servants whom we know to be *calones*, the grooms of cavalry men. There are grave stones erected for soldiers by their *calones* and for *calones* by their masters. As the *calo* was a common phenomenon, the grave reliefs may show real life, but we cannot rule out "eine scheinbare Realität" (Ghetta quoting Martin Langner, and cf. Von Hesberg's paper discussed above). The *calo* can be recognized as the inferior partner on soldiers' grave reliefs (obviously), but on grave reliefs for *calones* they cannot be recognized as such unless there is an inscription. Hannelore Rose looks at manual labourers in scenes of transport and trade. Again, these images are supposed to bolster the prestige of the master. However, whether we are dealing with free or unfree labour cannot be established: apparently this is not a distinction of importance to those commissioning these images (the very serious implications of this remark are never discussed).

Gabrielle Kremer, studying portrait stelai and *Totenmahlreliefs* from the Donau provinces, concludes more or less the same thing: there are no observable social distinctions. Peter Ruggendorfer also looks at the *Totenmahl* (in the classical Greek and Hellenistic world and thus outside the scope of the volume) and notes that the presence of servants underlines the deceased's wealth and/or an ideal of a luxury lifestyle. Patrick Reinard discusses *ministri* in *Mahlszenen* and in literary sources. His paper nicely illustrates the necessity of combining written and visual sources, and his list of *comparanda* is certainly useful. However, Reinard's rejection of Scheidel's pessimism (quoted above) is not really supported by his results. His conclusion that the servants in *Mahlszenen* and in real-life banquets must have been slaves, because people who held banquets and people who were commemorated in *Totenmahlreliefs* undoubtedly were slave owners – a fact epigraphically attested – is not completely convincing, and in as far as it can be upheld, it is not surprizing, and we are left with Scheidel's question: now what have we learned about slavery? Reinard makes things worse by saying that what we have here is a "Gesellschaftsbild" that illustrates the hierarchy between slaves and slave owners, but does not tell us much (or anything?) about the actual relationships between the two. That ancient society was hierarchical is no news; and at the same time one wonders whether a simple binary, "slave" and "non-slave" is not a bit too simple. The most interesting observation by Reinard is that there are no *Mahlszenen* with servants put up by or for slaves or *liberti* (with a single exception): this is the closest we come in this volume to truly establishing self-presentation, or rather self-non-presentation. Daniel Vaucher looks at banquet scenes in Roman catacombs, and concludes that these show both funereal banquets held for the dead, and the heavenly banquets attended by the dead, as a symbol of their blessed state in the hereafter. There are servants in these scenes that might be slaves, but wives and daughters are also known to have served at Christian banquets. It is all tantalizingly inconclusive.

In the end, what we have here is a volume full of interesting observations on a range of visual sources, but which leaves us asking still: "ubi servi erant?" They should be there, there are plenty of slaves in the ancient world after all. Or should they? Rose's and Kremer's suggestion that the ancient creators of images might not be particularly interested in visualizing servile status, threatens to throw a spanner in the works. If we disregard that, and go for the handful of undoubted slave images and add for good measure the potentially relevant images as well, we have still Reinard's conundrum (shared by other authors here) to solve about the actual meaning of this slave iconography. There is some reflection of reality, there is a lot of social construction. Some of that is self-presentation, most is representative of the standpoint of the slave-owner. This seems to be more or less the consensus of the authors. But do these images really show us the slave owners' mentality, which, despite some nuances, seems to add up to the view that slaves will be slaves, and the free will be free, and the two will never meet? What we know about ancient society, especially Roman society, paints a rather different picture. Interesting in this context is Huntzinger's insistence, and rightly so – although there are a few ifs, ands and buts about it –, that slavery is a *condicio*, a state of being that could be the fate of any human, and not a question of an inborn servile nature, which is a figment of post-classical racial thinking. With every step in such trains of thought, it becomes *more* difficult to find "the meaning" of servile iconography – and in fact *more* difficult to identify slaves in the imagery in the first place.

So, the authors of these papers appear frustrated: "there remains a large margin of error in identification", as Grawehr carefully phrases it; and this book will leave the reader frustrated as well. When Binsfeld notes that the iconography of slavery "[ist] ein bislang noch wenig erforschtes Feld" (p.1), there might be a valid reason why that is so. The socio-economic and legal structures of ancient society were multi-dimensional. That multidimensionality might be present in those images in which it was attempted to capture some aspects of that society, foregrounding wealth, gender, occupation, education, autonomy, ethnicity, or whatever dimension, rather than servile status. The *servi* will be there alright, *ubique*, but not necessarily as such.

Frits G. Naerebout

Sylvie Dumont, *Vrysaki: a neighborhood lost in search of the Athenian agora*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 2020. 264 pp., numerous maps and illustrations; 23 cm – ISBN: 9780876619698.

When walking down old and narrow Polignotou Street in Athens, from the direction of Monastiraki, one passes some lovely neo-classical houses, beautifully restored after a long period of neglect – disfigured by graffiti, but that is inescapable in Athens – and then, at a bend in the street, there is: nothing. A fence with a gate, behind the light is bright, blinding at first, and then we can make out greenery, an expanse of sky, and a wide view towards a hill crowned by an ancient temple. The unsuspecting visitor will find it hard to believe that all of this open space was, less than a century ago, a lively, albeit overcrowded and squalid, neighbourhood, with workshops, cafes and restaurants, three cinemas, and some neoclassical architecture as nice as that in Polignotou Street. Only a Byzantine church, Ayioi Apostoloi, standing somewhat forlornly just within the gate, might raise some eyebrows: it looks out of place. In fact, it is very much in place, but the streets that gave access to it, Asteroskopeiou Street, Areiou Pagou Street, and Ayion Apostolon Street have vanished without a trace. Ayioi Apostoloi is the sole surviving church of Vrysaki, the Athenian neighbourhood that was demolished in order to excavate the ancient Agora.

The razing of Vrysaki is a very unusual, possibly unique case of large-scale demolition in a city centre undertaken to facilitate archaeological research. Of course, archaeologist have profited from destruction by enemy action – which includes property development – but in such instances the opportunities created for archaeology are a side effect. In the case of Vrysaki, destroying part of downtown Athens to open it up for archaeological research was intentional. In Athens, Vrysaki is all but forgotten. But it can be resurrected – at least on paper. For several different reasons, the disappearance of this Athenian neighbourhood has been documented in extraordinary detail, and Sylvie Dumont has undertaken to tell the story with extreme thoroughness.

She could build on the work of others: the destruction of a complete network of streets and the displacement of thousands of people is bound to attract attention, even though it took some 75 years before it was studied in earnest. Fundamental was Niki Sakka's PhD thesis Αρχαιολογικές δραστηριότητες στην Ελλάδα (1928–1940): Πολιτικές και ιδεολογικές διαστάσεις (2002, University of Crete [non vidi]). Sakka analysed the decision-making process around Greek archaeological sites, including Athens. She returned to the subject of the Athenian Agora in 2008: The Excavation of the Ancient Agora of Athens: The Politics of Commissioning and Managing the Project, in D. Damaskos and D. Plantzos (eds), *A Singular Antiquity: Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece* (Athens 2008) 111–124. And even more recently there was an important contribution by Yannis Hamilakis: Double Colonization: The Story of the Excavations of the Athenian Agora (1924–1931), *Hesperia* 82 (2013) 153-177. This was in a special issue of *Hesperia*, titled "Philhellenism, Philanthropy, or Political Convenience? American Archaeology in Greece". All of that issue is highly relevant to the book under review here. Dumont takes up the story told by Sakka and Hamilakis – though very dispassionately compared to those two authors – and adds a wealth of documentary evidence and photos drawn from a photographic record of some 1000 photos kept at the archives of the American School at Athens; she has studied every scrap of evidence, even interviewing the very few people alive whose home was in Vrysaki and who were old enough at the time to remember the kind of detail that enables streets and buildings in photos to be identified.

Dumont first discusses the topography – where we immediately encounter serious problems in establishing the exact contours of the neighbourhood and the street pattern in the century leading up to its destruction. It must be reassuring to archaeologists that the students of 19th- and 20th-century history, supposedly well-documented, can come up against such fundamental interpretative issues. Dumont next charts the growth and development of Athens as capital city and the part therein played by archaeology, especially in the area of the Agora. Philhellenic enthusiasm merged with Greek pride and the wish to make a clean break with the Ottoman past by embracing Antiquity. It was seen as something of a sacred mission and obligation to uncover the remains of ancient Athens, in the words of the painter Jean Auguste Dominique Ingres, quoted by Dumont (25): "The holy remains of the ancient Greek civilization not only belong to the Greeks but to all the civilized world, and it is the duty of the Greek Government to remove the properties from the holy ground of the Acropolis and bring to light the monuments that lie there." However, despite grandiose 19th-century plans to turn a large part of Athens into an archaeological zone, by the time we reach the 1920s, after almost a century of planning, work has mainly been concentrated on the Acropolis. There have been several small-scale excavations across the city, and visible remains have been cleared of surrounding buildings and fenced off (especially on the occasion of the first modern Olympic Games held in Athens in 1896). However, all this was nowhere near the vision of an ancient Athens completely unearthed.

The area of the Agora too had been explored only piecemeal. Already in the 1850s some excavations get underway, most importantly the initial excavation of the Stoa of Attalos and the "Stoa of the Giants" (the Odeion of Agrippa) in 1858–1859 by the Archaeological Society at Athens; in the 1880s Dörpfeld excavates on the west slope of the Acropolis and around the Areopagus, in search of the Agora; in 1895 the extension of the Athens–Piraeus railway cuts through the northern part of the Agora; and at the end of the century and early in the 20th century the German Archaeological Institute and the Archaeological Society at Athens excavate at the foot of the Kolonos Agoraios and to the east and north of the Theseion (now generally known as the Hephaisteion, but consistently called Theseion throughout this book). But by far the largest part of the Agora remained covered by housing.

The idea that there should be a large archaeological park around the Acropolis was never completely abandoned. After a lot of political wrangling, on March 23, 1929 a legislative decree "Concerning the Characterization of a Section of Athens as an Archaeological Site" was promulgated. Neither Greece (after the disastrous outcome of the campaign in Asia Minor in 1922), nor the European countries, still licking their wounds after the First World War, were able to finance such a huge undertaking in the heart of Athens, where numerous dwellings would have to be expropriated – at a price. Only the United States wanted to hazard this project which was supposed to greatly enhance the prestige of the American School at Athens (as of course it did). John D. Rockefeller was persuaded to bankroll the excavations, which the American School began in 1931, May 31. After her excellent, but somewhat summary discussion of the political machinations, Dumont provides a detailed account of the expropriations between 1931 and 1939 (*not* of the excavations themselves: her subject is only what enabled the excavations in the first place). A very important part in this story is played by Anastasios Adossides, Business Manager of the Agora Excavations, who even gets his own chapter. The Second World War puts the Agora excavations on hold. After the war, the expropriations and demolitions are halted, except for a very few exceptions. Energy and funds are now invested in cleaning up the site, rebuilding the Stoa of Attalos and creating a museum there, restoring Ayioi Apostoloi, and opening the Agora to the public. For the time being, the excavated area is extended no further– but Vrysaki is gone from the map.

In the second (and longest: 125 pages) part of the book Dumont describes what is known about the inhabitants (mainly working class, living for a large part in what can only be described as slum conditions) and about the actual townscape: the squares and streets, the bridges (across the rail-road cutting), houses and other buildings, churches, shops, and refugee settlements (after 1922 open spaces in the neighbourhood are filled with shacks to accommodate Greek refugees from Asia Minor). The photographic record is very rich indeed, and from the images that Dumont has chosen to illustrate her account, we get a remarkably good impression of what Vrysaki looked like towards the end of its existence.

Dumont has done, as already said above, a thorough job: the whole is supported by ample references (endnotes, alas, always a pain in the neck), a historical timeline that can almost double as a summary of the main text, and two appendices: a glossary of streets, churches, and businesses (literally a Greek-English glossary, nothing else), and an overview of lot numbers, names, addresses, area, and excavation sections (an important tool for everyone who wants to study whatever aspect of Vrysaki), and an index.

This beautifully produced book is obviously of importance for anyone interested in the history of modern Athens, but it is also of interest to archaeologists. Every archaeological project has social, economic, political, and ideological dimensions. In the case of the Agora in Athens a complete neighbourhood had to make way: that was a major political decision, with huge social and economic consequences. The ideologies that drove it, were formulated in the 19th century and brought to fruition in the 20th – largely by foreigners, but supported by some Greeks and opposed by others, mainly the people forced out of their homes. Altogether, this is a case study that is very suitable to raise every archaeologist's awareness of the many ways in which archaeology has a share in society and society in archaeology. Dumont might have been more explicit about this: if there is anything to criticize in her admirable book, it is its understatedness. But one can easily figure it out for oneself: the evidence is laid out before us. Also, this book invites us to think about memory: the creation of memories and the destruction of memories. Archaeology when excavating can only create by way of destruction. When reading about the Agora site, I recommend having a look at the Vrysaki volume as well – it helps to see things in perspective.

Frits G. Naerebout

NINA ZIMERMANN-ELSEIFY, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland* Band 102. *Berlin, Antikensammlungen, ehemals Antiquarium* Band 17. *Attisch schwarzfigurige Lekythen*. München: Verlag C.H. Beck, 2017. 144 pp., 14 figs in text, 14 appendices, 80 pls; 33 cm. – ISBN 978-3-406-71541-9.

Mit dem 17. Band der Antikensammlung Berlin und dem 102. Band Deutschlands setzt die Autorin nach attisch weißgrundigen Lekythen, attisch rotfigurigen Lekythen sowie attischen Alabastra und Bauchlekythen die Reihe mit den attisch schwarzfigurigen Lekythen fort. Die Autorin ist eine Expertin auf dem Gebiet der attischen Vasenmalerei und erforscht seit langem speziell attische Salbgefäße. Der zu besprechende CVA-Band umfasst 113 attisch schwarzfigurige Lekythen, 28 verschollene Gefäße sowie ein kriegszerstörtes Gefäß und erschließt damit den Bestand der Antikensammlung Berlin vollständig.

Einem kurzen Vorwort folgt eine umfassende Liste von Publikationen mit ihren Abkürzungen. Dem Katalog der Berliner Lekythen voraus geht eine ausführliche grundlegende Einleitung zu attisch schwarzfigurigen Lekythen und ihrer Entwicklung vom Beginn des 6. Jahrhunderts v.Chr. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts v.Chr. Ab 510 v.Chr. scheinen neben den schwarzfigurigen Lekythen auf rötlichem Tongrund auch Exemp-

lare auf weißem Malgrund und verlaufen fortan parallel nebeneinander.

Der wichtigste Absatzmarkt attisch schwarzfiguriger Lekythen war Italien mit dem Schwerpunkt Sizilien; verbreitet waren sie aber auch in Athen und Attika sowie in anderen Regionen Griechenlands beispielsweise in Böotien und Rhodos. Für einige Werkstätten sind spezielle, unterschiedliche Verbreitungsschwerpunkte zu beobachten.

Formal entwickelt sich nach dem Vorbild des korinthischen Alabastron zunächst der sogenannte Deianeiratypus, gefolgt vom Subdeianeiratypus, der sich durch einen Gefäßhals von diesem unterscheidet. Die Bemalung erfolgt nach korinthischem Vorbild in mehreren Friesen oder protoattisch in einer hohen Haupt- und niedrigen Schulterzone. Dieses Dekorationsschema wird dann auch bei den Schulterlekythen beibehalten, die sich durch eine klar definierte Schulter auszeichnen. Gegenüber den Friesen auf den Lekythen des Deianeiratypus überwiegen auf den Schulterlekythen symmetrisch aufgebaute Bilder. Beliebte Bildthemen sind mythologische Darstellungen wobei Dionysos und Herakles besonders häufig vertreten sind.

Die zu besprechenden Lekythen sind entsprechend ihrer formalen Entwicklung chronologisch geordnet und in Deianeira- und Subdeianeiralekythen sowie Schulterlekythen gegeliedert. Die Struktur des Kataloges im Hauptteil des Bandes folgt dem beispielhaften und sich kontinuierlich immer weiter entwickelnden Standart des CVA: Nach der Inventarnummer folgen der Fundort, die Erwerbsgeschichte sowie frühere Besitzer und Sammlungen.

Die ausführlichen Massangaben umfassen über die gängigen Angaben hinaus auch die verschiedenen Zonen des Gefäßkörpers, die Randbreite und das Gewicht, wobei die Aussagekraft des Gewichtes aufgrund von Fehlstellen oder Ergänzungen teils nur eingeschränkt aussagefähig ist. Der vollständigen Liste der bisherigen Publikationen der zu behandelnden Vase inklusive der Nummer der Beazley Archive Pottery Database schließen sich ausführliche Beschreibungen des aktuellen Zustandes sowie des Materials und der Form an. Ebenso sorgfältig beschreibt die Autorin die Ornamentik, die figürlichen Darstellungen sowie Inschriften und Graffito und fügt Bemerkungen zur Zeichentechnik wie Relieflinien, zusätzlichem Farbauftrag, Ritzungen und Überschneidungen hinzu. Die ausführlichen und sorgfältigen Beobachtungen und Beschreibungen des Materials sowie der Zeichentechnik sind besonders hervorzuheben, da sie Rückschlüsse auf die Arbeitstechniken zulassen.

Darauf folgen die Datierung und Zuweisungen zu Malern und Töpfern mit den Namen der zuschreibenden Gelehrten. Im Kommentar finden sich detaillierte und ausführliche Diskussionen aller relevanten Aspekte zu Maler, Gruppe, Klasse, Form, Ornamentik und Darstellung. Die Beschreibungen der einzelnen Lekythen sind wie auch die Kommentare klar und mittels Überschriften gegliedert.

Die 14 in den Textteil eingefügten Abbildungen illustrieren sechs röntgentechnische Aufnahmen und acht Inschriften bzw. Graffito auf den Lekythen und erleichtern dem Leser diese anhand des Textes direkt nachvollziehen zu können. Die Abbildungen der röntgentechnischen Aufnahmen ermöglichen speziell bei dieser geschlossenen Gefäßform mit enger Mündung die Erfassung der exakten Innenkontur der Gefäßwandung, woraus Erkenntnisse zum Herstellungsprozess gewonnen werden können. Siehe dazu auch S. Karl, D. Jungblut, J. Rose, Berühungsfreie und nicht invasive Untersuchung antiker Keramik mittels industrieller Röntgen-Computertomografie, in *CVA Österreich, Beiheft* 1, Wien 2013, 73-114.

Im Anhang listet die Autorin mit Angaben zu Höhe, Literatur und Darstellung weitere 28 verschollene und ein kriegszerstörtes Gefäß auf.

Neun Indices ermöglichen einen unkomplizierten Zugang zu diesem Band. Index I stellt eine Konkordanz zwischen Inventarnummern, Tafeln und Beilagen sowie der Verlustliste zur Verfügung während der II. Index (ohne Berücksichtigung der verlorenen Lekythoi) eine Übersicht über die Fundorte bzw. Herkunftsangaben bietet. Fundorte sind Athen und Attika sowie andere Orte Griechenlands, aber auch italische Provenienzen wie Sizilien, Kalabrien und Vulci. Index III benennt Ankäufe, ehemalige Eigentümer und dokumentiert so eine vielfältige Sammlung aus zahlreichen unterschiedlichen Nachlässen und Privatsammlungen. Der IV. Index stellt Masse, Höhe und Gewicht tabellarisch zusammen, wobei das Gewicht bei unvollständigen oder ergänzten Lekythoi, wie oben gesagt, nur eingeschränkt aussagefähig und daher teils eingeklammert angegeben ist. Index V verzeichnet technische Besonderheiten wie beispielsweise Dellen, Abdrücke von anderen Gefäßen, Fehlbrände, Fingerspuren, Malfehler, Farbkleckse, Sekundärbrände, Trocknungsrisse, Vorzeichnungen und Werkzeugspuren. Der Index der Darstellungen (VI) ist sehr weit gefächert und zeigt somit das breite Spektrum an Darstellungstehemen auf den attisch schwarzfigurigen Lekythen. Index VII widmet sich den Beischriften: Inschriften, Graffito und nicht lesbaren Inschriften, die in der Vergangenheit oft etwas vernachlässigt wurden. Index VIII listet Maler, Töpfer und Werkstätten auf, darunter Athenamaler, Beldammaler, Disphosmaler, Delphingruppe, Haimongruppe, Haimonmaler, Phanyllisgruppe, Pharosmaler, Schwarzhalsklasse und Taleidesmaler. Der abschließende IX. Index verzeichnet die Beilagen, Profilzeichnungen sowie alte Fotographien der Kriegsverluste. 13 Beilagen zeigen in einem Größenverhältnis von 1 : 2 die Profilzeichnungen der kompletten Gefäße sowie eine Beilage alte Fotographien verlorener bzw. kriegszerstörter Lekythen. Anschließend sind die Lekythen auf 80 Tafeln von allen Seiten und mit Details und Schulteraufsichten hervorragend illustriert.

Insgesamt bietet dieser CVA-Band eine hervorragende und umfassende Präsentation der attisch schwarzfigurigen Lekythoi der Berliner Antikensammlung in Bild, Zeichnung und Text, wofür der Autorin und ihren Mitarbeitern größter Respekt gebührt. Sicherlich wird dieser Band in Kürze auch in digitaler Form verfügbar sein und so eine wertvolle Grundlage weiterer Forschungen darstellen.

Yasmin Olivier-Trottenberg

MARTINE DENOYELLE/CLAUDE POUZADOUX/FRANCESCA SILVESTRELLI, *Mobilità dei Pittori ed Identità delle Produzioni.* Naples: Centre Jean Bérard, 2018. 234 pp., ill.; 22 cm (Ricerche sulla Ceramica Italiota 1. Cahier du Centre Jean Bérard 25). – ISBN 978-2-918887-80-5.

This edited volume examines the technological and stylistics effects that painters' mobility –within and outside Italy – had on South Italian red figure pottery production. It comprises a general introduction by the editors and eleven essays, originally delivered as papers at a workshop held at the Centre Jean Bérard in Naples in December 2012. The eleven contributions, all in Italian, are organized by geographical areas. Four papers analyze pottery production in Sicily and Calabria (Serino, Barresi, Santostefano, Elia); three discuss vessels from Metaponto (De Siena, Silvestrelli, Denoyelle), while the remaining four examine artisans' movement in Apulia, either focusing on Taranto (Pouzadoux, De Amicis) or on the non-Greek communities in Daunia (Corrente, Rossi).

The introductory essay by Denoyelle, Pouzadoux, and Silvestrelli provides a useful overview of the origin of South Italian vase painting and its intrinsic connection to artisans' mobility. The most accepted interpretation, in fact, ties the beginning of pottery production in Magna Graecia with the emigration of Athenian artisans, perhaps encouraged by the foundation of the colony of Thuriae in 443 BCE or the onset of the Peloponnesian War. The earliest Italiote ceramics were Lucanian and Apulian (produced respectively at Metaponto and Taranto), followed by Sicilian, which are traditionally considered to start around 400. Afterwards, probably in the first quarter of the fourth century BCE, craftsmen emigrating from Sicily established workshop in Campania and at Paestum.

Marco Serino discusses the Painter of Himera, one of the pioneers of Sicilian red figure pottery production. Substantial stylistic similarities with proto-Apulian pottery, in particular with the Sisyphus Painter, make Serino hypothesize that the Painter of Himera might have trained under a proto-Apulian master before moving to Sicily. Most interesting is his proposal of a higher chronology for the Himera Painter, *de facto* moving the birth of Sicilian pottery production fully into the fifth century, and narrowing the thirty years gap between the earliest Lucanian and Apulian vessels and their Sicilian counterparts.

The following three papers analyze the Locri Group, which had been originally identified by Arthur D. Trendall in 1953 and named after the eponymous krater from the Lucifero Necropolis at Locri. Evidence from excavations have shown that this workshop must have been established in Sicily at the end of the 5th century; afterwards, some of its painters emigrated to Locri around 380. Sebastiano Barresi discusses the earliest fifteen vases attributed to the Group within the contemporary Sicilian pottery production, identifying influences (Attic, proto-Apulian, and possibly Boeotian) and original characteristics, and proposes a location in Western Sicily for the first incarnation of the workshop. Antonella Santostefano analyses a fragmentary *skyphos* from the so-called Acropolis of Gela. Chronology and provenance make this vase an intermediate step between the Sicilian phase and the Locri phase of the Locri Group. Thus, Santostefano pleads for more widespread archaeometric analyses of Sicilian red figures vessels, as it might reveal further movement of the Group within Sicily and the impact that large historical events – e.g., the destruction of Gela in 405 – might have had on painters' mobility. Diego Elia's paper rounds up the group, comparing the Sicilian and the Locri phases of the Group, highlighting the differences in iconography and shapes. Choices about shapes, in particular, seem to be directly tied to market demands, as parallels are visible between the Locri Group and other contemporary painters (e.g., the Painter of the Kneeling Eros and the Painter of the RC 5089 *pyxis*) based in Calabria.

Antonio De Siena's paper introduces the Metapontine context, focusing in particular on the section of the urban necropolis located at Torre di Mare. Excavated in the early 2000s, these 253 burials have revealed a multicultural community (e.g., see tombs 91 and 18) with interesting ties within and outside Magna Graecia. Of particular interest was tomb 100, which was also the topic of a previous workshop held at the Centre Jean Bérard. This tomb seems to be central in a cluster of seven – five women, an adult man, and a child – and had a very fine ceramic grave assemblage, which included a *lekythos* and a *lebes gamikos* attributed to the Dolon Painter (400-380). Martine Denoyelle further analyzes these two vases, concentrating on their Atticizing style. She argues that, although the influence of Attic red figure is more visible on the first generation of Italiote painters who might have been directly trained by Athenian masters, early fourth century Metapontine artisans might have purposely adopted an Atticizing style in specific contexts, depending on the need. Francesca Silvestrelli, instead, looks more broadly at the repertoire of shapes produced at Metaponto in the fifth and fourth century. She identifies three major moments of technological innovation (use of different clays and new firing techniques; introduction of red figures; adoption of new shapes and new decorative techniques). At least some of these changes might be connected with the arrival of new artisans.

Claude Pouzadoux uses the iconography of the *lebes gamikos* from tomb 100 to investigate the movement of iconographic repertoires. The image on the obverse of the *lebes* –three young women seated on an altar and, on the right, an older man in conversation with another male figure– has usually been interpreted as either Odysseus' embassy to reclaim Helen, or a scene from a lost Euripidean tragedy about Helen. Pouzadoux argues that this vase might, instead, depict a different episode of the Trojan Cycle, and that the three female figures might be the *Oinotrophai* sitting in Apollo's temple. In Southern Italy, this myth is only known from the vases of the Apulian master known as the Darius Painter (340-320); thus, the iconography of the *lebes* from Torre di Mare allows for interesting hypothesis concerning the transmission of iconographic schemes between Lucanian and Apulian pottery.

While the *kerameikos* at Metaponto has been extensively documented, continuity of life in Taranto has made locating the Tarentine pottery workshops far more difficult. Looking at 400 fragments from the 1909-1913 excavations at the Arsenale Militare, Amelia D'Amicis presents an overview of all the painters that might have been active at Taranto over the span of more than a century. She pays particular attention to the sherds that might illustrate the pottery production in the second half of the fourth century, as scholars believe that some of the artisans might have left Taranto in this period and settled in the northern part of the region, among non-Greek populations.

One of these craftsmen living among non-Greeks was the so-called Painter of Ascoli Satriano (330-300), who is the focus of the last two papers in the volume. Analyzing the style, iconographic repertoire, profiles, and provenance of the vases attributed to this painter, Marisa Corrente and Francesco Rossi reconstruct respectively his biography and his production, arguing that this artist must have trained in Paestum and then settled somewhere in the northern part of Apulia, near Ascoli Satriano.

As this volume originates from a workshop's proceedings, the papers vary greatly in their topics and scope, with some of them more loosely connected to the central theme. However, the heterogeneity of this publication is an accurate reflection of the current state of the discipline. For much of the twentieth century, the dominant authority on South Italian vase painting was Trendall who, using the connoisseurship method, recognized the five wares (Lucanian, Apulian, Sicilian, Campanian, and Paestan), and catalogued all vases known at his time. Unfortunately, his death in 1995 brought the end of this type of systematic classification; furthermore, different factors – from new excavations to new approaches and new stylistic attributions – have created a progressively fragmented scholarly landscape where information is difficult to access. Thus, this workshop – and many other admirable initiatives by the Centre Jean Bérard – have been instrumental in facilitating scholarly exchange, with the goal of helping the discipline evolve in a more cohesive, complementary fashion.

This book is geared primarily toward South Italian pottery specialists, who will find it useful for the presentation of new archaeological contexts and fresh interpretations of legacy data. However, the broader discussion on the relationship between movement – of people, objects and ideas – and technological innovation will appeal also to scholars working on other aspects of the Mediterranean. Very interesting, for example, is the discussion of the "origins" of Sicilian – and more generally South Italian – red figure vase painting. As new archaeological discoveries continue to show, traditional diffusionist models cannot explain such complex technological and social phenomena, and we need to take into account the many other factors that contributed to change. One of these factors must have certainly been the consumers' choices, in particular those of the non-Greek populations, who constituted an important market for South Italian pottery. The non-Greek communities are often still discussed in scholarship as something peripheral to pottery production, and it is a welcome change to see several papers in the volume mentioning their importance, as both consumers and agents of change.

This volume shows that stylistic analysis used in combination with the contextual study of the artifacts can shed light on the identity of potters and painters. We should now hope that these approaches will be complemented by more extensive use of archaeometry in South Italian excavations; having information on the vessels' fabrics and the 'recipes' used by the potters, would open new avenues of investigation and help us reconstruct the microhistories of these anonymous artisans.

Bice Peruzzi

Ivo van der Graaff, *The Fortifications of Pompeii and Ancient Italy*. London and New York: Routledge;, 2019. 281 pp., 32 colour & 70 b./w. iIlls. ISBN 978-1-4724-7716-3.

In the ancient world, city walls were much more than merely defensive structures; they could also serve as symbolic limits and markers of civic identity. In the book at hand, that is based on Van der Graaff's PhD thesis written at the University of Texas at Austin, he takes this broader perspective and studies Pompeii's fortifications not only from an architectural and military viewpoint, but also from a socio-political perspective. Comparanda from other parts of the ancient world are introduced to explicate local architectural developments and symbolic meanings. As such, he investigates Pompeii's fortifications in a wider Mediterranean context. Van der Graaff's sees Pompeii's fortifications as intrinsic parts of the town's urban matrix, as a civic monument with significant social impact. This aspect is emphasized throughout the book. City walls and gate exerted social control: they divided populations, demarcated the landscape, controlled social upheaval and had a policing function. In addition, they played an economic role as tax border and could signify social and military independence. In eight chapters Van der Graaff addresses Pompeii's fortifications from every perspective imaginable, mapping the developments and adjustments of the town's walls and gates meticulously, with chapter 7 taking a specific extra-Pompeian view exploring developments in contemporary Italy and the wider Mediterranean.

Chapter 1 focuses on the historiography of Pompeii's urban development and Van der Graaff engages with the two dominant theories: one that supposes a grand central design of the town, and the other that favours an older core from which the town gradually developed (the *Altstadt* theory). He continues with a detailed account of the excavations of the fortifications, including the most recent ones. Interesting aspect is the attention Van der Graaff pays to the various posterns, giving the reader an insight in the earlier interpretations of the town's wall circuit and their impact on understanding the city. In chapter 2, the author deals with the development of the town in relation to the city walls and illustrates how city walls can be a stimulating factor for urban development and can contribute to a sense of communal identity. In addition to a careful discussion of the fortifications' subsequent building phases and related characteristics, Van der Graaff links the changes in construction techniques and building materials to the town's political and strategic considerations and sees them as reflections of social cohesion and territorial control. The Samnite phase of Pompeii is the focus of chapters 3 and 4. It starts with a meticulous architectural analysis of the fourth century BCE wall circuit, underlining the aesthetic significance of this major public building project. The fortifications of this phase would greatly influence Pompeii's further urban development. The late fourth century BCE circuit was laid out with an *agger* and was upgraded in two successive phases in the late third and second centuries. Unlike Amedeo Maiuri, who linked these three subsequent phases to particular historic events, Van der Graaff argues for a less monolithic interpretation that also takes into account small scale interventions and local restorations. Great attention is paid to the architecture and design of Pompeii's city gates and towers; particularly the latter have not received much attention yet in previous studies. Van der Graaff distinguishes four different types of towers related to different building phases.

After the in-depth discussion of the fortifications' materiality, Van der Graaff turns to discuss their sociopolitical impact on the town. He discusses contemporary developments in architecture and design within the town itself, including the significance and applications of first style decorations. New city walls and subsequent interventions signaled a town's strength and domination of the surrounding territory. The matter of patronage and the involvement of the local elite in city wall (re)construction is a recurring theme in the book. In Pompeii, inscriptions advertised the involvement of local magistrates in these construction events, a phenomenon that was common in early first century BCE Italy. Chapters 5 and 6 feature Pompeii as a Roman colony and discuss the impact of the town's new status on the appearance, role and significance of the fortifications. There is a detailed account of the circuit's reconstruction in *opus incertum* in this phase, including a discussion of the famous 19th-century etchings of Pompeii by Willam Gell and François Mazois. The developments of the city gates are discussed, and while from a defensive point of view they were no longer necessary, they remained in use as tax stations and representational entries into town. As a result of the decrease in military function, the land in front of the walls was gradually built up as *necropoleis* developed further and building debris was dumped as rubbish or collected there to be recycled. This idea of recycling has been introduced by Allison Emmerson in her recent book *Life and Death in the Roman Suburb* (Oxford 2020, especially chapter 4).

With the arrival of Roman veterans, the city walls of the Roman colony of Pompeii became carriers of symbolic meanings, such as *romanitas*, *securitas* and *virtus*, Van der Graaff argues. Parts of the Pompeii's wall circuit were built over or incorporated into new structures, such as the amphitheatre in the southeastern corner of the town, or the panoramic houses on the west side. For this final phase of the city, references to city walls in media such as frescoes, mosaics and funerary architecture, moreover, allow for a social perspective on fortifications, and Van der Graaff sees these decorative themes as references by the owners to notions of the Roman city and citizenship. Chapter 7 places Pompeii's fortifications in a wider Mediterranean context, with a particular focus on design transmission. Defensive techniques developed in sync with the improvement of siege tactics. The presence of an *agger* at Pompeii points, according to Van der Graaff, to Italo-Etruscan design influences, while the *emplecton* design of the city gates suggests Hellenistic origins. The fortifications' ornamental aspects, on the other hand, seem to have been determined by locally available building materials and regional influences. The final chapter 8 steers away from the materiality of city walls and gates, and focuses on religious connotations of fortifications, particularly the gates. Special attention is paid to the goddesses Minerva and Venus Physica Pompeiana in their roles as tutelary deities of Pompeii. Minerva did not only have a cult place in the Foro Triangolare, but was also venerated at the nearby Porta Stabia, where two niches were discovered containing a graffito referencing the goddess. While Venus was not represented at the town's gates, her temple sat prominently on top of the southwestern corner of city wall, dominating the landscape. Parallel gates from the Italian peninsula are introduced to elucidate the religious and symbolic significances of city gates.

All in all, the book offers a thorough and up-to-date study of the architectural development of Pompeii's fortifications, while placing them in a wider Mediterranean context. Ample attention is paid to the various roles these fortifications played over time, and although the symbolic significance of city walls and gates is made evident, further contextualization and elaboration would have brought this point home more convincingly. Van der Graaff's book is relevant for scholars with an interest in city walls, Pompeii, and Roman urbanism in general. In addition to numerous black and white images and plans, the text is supported by 32 colour plates that contain instructive maps of Pompeii showing the various building phases and constructions techniques, useful reconstructions and relevant photographs.

Saskia Stevens

Giuseppe Sassatelli, Andrea Gaucci (eds), *Corpus Speculorum Etruscorum. Italia 8. Musei dell'Etruria Padana. - Museo Nazionale Etrusco 'P. Arias' di Marzabotto. Museo Civico Archeologico 'L. Fantini' di Monterenzio. Museo Archeologico Nazionale di Ferrara. Museo Archeologico Nazionale di Adria. Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena. Musei Civici di Reggio Emilia. Museo Archeologico Nazionale* *di Parma.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2018. 204 pp., b/w ill., 32.5 cm. -ISBN 978-88-913-1705-6.

The thirty-sixth fascicle of the international corpus of Etruscan and Praenestine mirrors (CSE) is a *catalogue raisonné* of sixty-one items. Seven of them are catalogued but not illustrated as they are lost. Apart from twenty-six mirrors from Bologna, published by Sassatelli in CSE Italia, Museo Civico, fasc. II (Rome, 1981), the total number of mirrors from Etruria Padana, the southern part of the Po valley, now amounts to sixty-seven, that is about two percent of all mirrors known. The fascicle is important since it sheds, among other things, light on grave assemblages, the life span of mirrors, their use in the Celtic period, and ritual aspects like mutulation.

E. Govi presents the history and catalogue of fifteen mirrors from Marzabotto, all preserved in the local archaeological museum. Their find spots, tombs, with one exception, are known but not their contents. Interesting is a tang mirror no. 1 with a palmette and two encircling ivy-leaves, surprisingly on the reflecting side (500-450 BC). Border decorations are also present on the obverse sides of five contemporary mirrors from Bologna, no. 16 from Monterenzio and no. 35 from Castelvetrano (see below) but not on mirrors made in Etruria. The eight mirrors were probably produced in Bologna. Govi holds that the ivy-wreath of no. 1 has a Dionysiac connotation, similar to those on tombstones from Bologna. The date of mirror no. 3 that was found near a house, 300-250 BC, shows that it was used during the Celtic occupation of the city. It is a so-called Lasa handle mirror, probably imported from Volterra.

A. Penzo describes the history of mirrors in Monterenzio. L. Mizzarini catalogues three mirrors that were found in the necropolis Monte Tamburino (near the Etruscan-Celtic settlement Monte Bibele), and Penzo three mirrors from the graveyard of Monterenzio Vecchio (not Vecchia, 42 and 48). All belonged to female tombs. In five cases the reflecting side was turned upwards. For a similar position, see A. Carcopino, *EtrSt* 11, 2008, 16 and 24. Interestingly, mirror no. 16 was made in the fifth century but deposited around 300 BC. It shows that a mirror could be used, probably within a gens or family, during four or more generations (see reviewer, *Interpretatio etrusca*, Amsterdam 1995, pp. 50 and 107, sub 11.2). Mirror no. 15 was intentionally broken before it was deposited. In addition, the reflecting side was turned downwards. 'Lasa' mirror no. 18 was repaired during antiquity. For similar repairs around 300-280 BC, see p. 48.

As for the mirrors from the necropoles Valle Trebba and Valle Pega near Spina, now in Ferrara, A. Gaucci presents the history and the mirrors from Valle Trebba and P. Desantis those of Valle Pega. Most of them are undecorated and date to the fifth century BC. The number of fifteen mirrors and one Greek one (no. 20) is extremely low compared to the number of 4100 tombs. So far, the presence of a Greek mirror in the Etruscan world is unique.

A. Gaucci presents three undecorated, very small, circular mirrors (with a diameter varying from 7.5 to 9.8 cm) from Bottrighe, necropolis Via Spolverin, near Adria. He dates them between ca. 225 and 150 BC.

R. Macellari presents the history of two mirrors in Modena. One tang mirror, from necropolis Monte Morello at Monteveglio, a site at the periphery of the Bologna area, represents a nude horse rider with a crested helmet, holding a large sword. It may have been made at Orvieto around 325-300 BC. Macellari suggests that the horseman is one of the Dioscuri, probably Castor. C. Pizzarini dates the often published tang mirror from necropolis La Galassina near Castelvetro (no. 35) to ca. 520-450 BC. Together with the ashes of the deceased person and female grave goods it was deposited in a bronze cista in a circular pit, at least a generation later, around 425-400 BC. Though the scenes on the reverse (among which a symplegma) are akin to the imagery of artifacts of the (Este) situla culture, the obverse, reflecting side has a decorative encircling motif, which is, as stated above, a local Etruscan element. So far about the most interesting mirrors from Etruria Padana.

As for mirrors found elsewhere, R. Macellari deals with six mirrors in Reggio Emilia (from Elba, Cerveteri and Palestrina, all without context). M. Cavalieri and G. Baldini present twenty mirrors in Parma. Most of them are of unknown provenance, except for no. 51, a mirror from Belora, near Riparbella, in the area of Volterra, dated to around 300 BC. It has inscriptions reading from left to right: *Hercle* (with one foot on a vase), *Turms* and *Vilae* (probably holding a strigil). They stand near the lion head spout of a water source. Baldini suggests that the scene symbolizes an *auspicium nuptiarum*. It is, however, dificult to prove that the mirror showing a meeting of three males, Heracles, Hermes and Iolaos, was a marriage gift. No. 52 shows an enigmatic scene: two nude men standing in front of a suspended (?) mantle (?), flanked by little trees. Its authencity is doubtful. Unique too is no. 53. It shows Zeus as voyeur, spying from behind a tree on an embracing, almost nude love couple, perhaps Anchises and Aphrodite.

It is a pity that, also because of possible forgeries, the mirrors were not subjected to a metal analysis. It could have been done with a non-destructive, portable XRF-scanner. For the rest, the fascicle is perfectly edited, in accordance with the Instructions to the Authors of the Corpus (Rome, 1980). It is nice example of well coordinated teamwork.

L. Bouke van der Meer

Books received

Grażyna Bąkowska-Czerner, Rafał Czerner (eds), *Greco-Roman Cities at the Crossroads of Cultures: The 20th Anniversary of Polish-Egyptian Conservation Mission Marina el-Alamein*. Oxford: Archaeopress, 2019. iv+312 pp., numerous ill.; 29 cm. – ISBN 978-1789691481.

Reine-Marie Bérard (ed.), *Il diritto alla sepoltura nel Mediterraneo antico*. Rome: Publications de l'École française de Rome 2021. 366 pp. (Collection de l'École française de Rome 582) – ISBN 978-2728314416.

Laurent Bricault, Corinne Bonnet, Carole Gomez (eds.), *Les Mille et Une Vies d'Isis. La réception des divinités du cercle isiaque de la fin de l'Antiquité à nos jours*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2020. 303 pp., b/w and col. ills.; 24 cm. – ISBN 978-2-8107-0668-6.

A. Dardenay, N. Laubry (eds.), *Anthropology of Roman Housing*. Turnhout: Brepols Publishers. 324 pp., 47 b/w ill., 10 colour ill., 30 b/w tables, 5 colour tables; 23,4 cm (Antiquité et sciences humaines 5) – ISBN: 978-2-503-58860-5.

Sylvie Dumont, *Vrysaki: a neighborhood lost in search of the Athenian agora*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 2020. 264 pp., numerous maps and illustrations; 23 cm – ISBN: 978-0876619698.

Brice L. Erickson, *The historical Greek Village*. Princeton, NewJersey: American School of Classical Studies at Athens, 2018. xxvi+494 pp., 357 b/w figs, 9 color figs, 32 tables; 31 cm (Lerna VIII). – ISBN 978-0-87661-308-5.

Massimiliano Di Fazio, I Volsci. Un popolo 'Liquido' nel Lazio Antico. Roma: Edizioni Quasar, 2020. 221 pp., b./w. figs. (Prima Italia 1) - ISBN 978-88-5491-036-2.

Paweł Gołyźniak, *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*. Oxford: Archaeopress, 2020. 606 pp., 1015 figs; 29,5 cm – ISBN 978-1-78969-539-7.

Ivo van der Graaff, *The Fortifications of Pompeii and Ancient Italy.* London and New York: Routledge;, 2019. 281 pp., 32 colour, 70 b./w. iIlls. – ISBN 978-1-4724-7716-3.

Lise Hannestad, *Nicator: Seleucus I and his empire*. Aarhus, Aarhus University Press, 2020. 182 pp., ill. – ISBN 978-87-7219-173-7.

Eleni Hasaki, *Potters at Work in Ancient Corinth: Industry, Religion, and the Penteskouphia Pinakes*. Athene: American School of Classical Studies at Athens, 2020. 456 pp. 251 b/w figs, 14 color figs, 14 tables; 28 cm. (Hesperia Supplement 51). - ISBN: 978-0-87661-553-9.

Annette Haug, *Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020. 620 pp., 427 coloured ill. – ISBN 978-3110696424.

David Hernandez, Richard Hodges (eds), *Beyond Butrint. Kalivo, Mursi, Çuka e Aitoit, Diaporit and the Vrina Plain. Surveys and excavations in the Pavllas river valley, Albania, 1928–2015*. Oxford: Oxbow Books for the Butrint Foundation 2020. X-360 pp., 24 colour pls, ill. b/w and colour (BUTRINT 7) - ISBN 978-1-78925-433-4.

Brita Jansen, *The Hellenistic fortress of Seleukeia Gadara (Umm Qays). Gadara III.* Rahden/Westfalen: Verlag Marie Leidorf, 2020. 216 pp., 122 plates, 14 supplements. (Orient Archäologie 42) – ISBN 978-3-89646-672-3.

Alan Johnston, *Henry Hunter Calvert's Collection of Amphora Stamps and that of Sidney Smith Saunders*. Oxford: ArchaeoPress 2020. 118 pp., ill. Catalogue, 5 pl.; 24,5 cm – ISBN 978-1789696448.

Hans Kamermans, Lammert Bouke van der Meer, *Designating Place: Archaeological Perspectives on Built Environments in Ostia and Pompeii*. Leiden: Amsterdam University Press, 2020. Paperback, 244 pp.; 27,1 cm (Archaeological studies Leiden University, 50) – ISBN 9087283571, 9789087283575.

Helen Patterson, Robert Witcher, Helga Di Giuseppe, *The Changing Landscapes of Rome's Northern Hinterland. The British School at Rome's Tiber Valley Project* Oxford: Archaeopress, 2020. 372 pp., 131 figs. 21 tables, colour throughout; 29 cm.(Roman Archaeology 70) - ISBN 978-1789696158.

Patrizio Pensabene, Patrizio Fileri, Enrico Gallocchio, *Il complesso di Augusto sul Palatino. Nuovi contributi all'interpretazione delle strutture e delle fasi*. Roma: L'Erma di Bretschneider 2021. 340 pp., 34 ill. col.; 24 cm (Studia Archaeologica, 243) - ISBN 978-8891320506.

Giuseppe Sassatelli, Andrea Gaucci (eds), *Corpus Speculorum Etruscorum. Italia 8. Musei dell'Etruria Padana. - Museo Nazionale Etrusco 'P. Aria' di Marzabotto. Museo Civico Archeologico 'L. Fantini' di Monterenzio. Museo Archeologico Nazionale di Ferrara. Museo Archeologico Nazionale di Adria. Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena. Musei Civici di Reggio Emilia. Museo Archeologico Nazionale di Parma.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2018. 204 pp., b/w ill.; 32.5 cm. – ISBN 978-88-913-1705-6.

Benedetta Sciaramenti, *Paesaggi del dramma nelle "metamorfosi" di Ovidio e nella pittura Romana coeva.* Roma: Giorgio Bretschneider Editore s.r.l., 2019. 237 pp., 29 figs b/w, colour; 24 cm (Archaeologica, 180) - ISBN 978-88-7689-317-9.

Frederick Whitling, *Western Ways. Foreign Schools in Rome and Athens*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019. XXVIII, 324 pp., 35 b/w figs.; 25 cm. – ISBN 978-3-11-060158-9.